Die Musik

in ihrer kulturhistorischen Entwickelung und Bedeutung

von den ältesten Zeiten bis auf Richard Wagner.

Mit 4 lithographirten Beilagen.

Drei Vorträge

von

Lorenz Kraußold

Doctor der Theologie und Philosophie, k. Consistorialrath, Ritter des Verdienstordens vom heil. Michael I. Klasse, Vorstand des historischen Vereins für Oberfranken in Bayreuth.

Bayreuth 1876.
Verlag der Grau'schen Buchhandlung.

Gedruckt bei Th. Burger in Bayreuth.

Dem

Meister in Ton- und Dichtkunst

Herrn

Richard Wagner

gewidmet.

Vorwort.

Die nachstehenden Vorträge sind hier mit wenigen zusätzlichen Aenderungen abgedruckt, wie sie in dem seit mehreren Jahren bestehenden polytechnischen Verein zu Bayreuth im verflossenen Winter gehalten wurden. Eine Geschichte der Musik wird darinnen Niemand erwarten, der den Titel beachtet hat. Eine Geschichte der Musik ließe sich ebensowenig in die kurz zugemessene Zeit von etlichen Stunden zusammendrängen, als sie für den Zweck des Vereins, in welchem sie gehalten wurden, gepaßt haben würde. Ebensowenig wird Jemand besonderes Quellenstudium darin erwarten. Sie sind theils aus der Auslese von Excerpten und Collectaneen früherer Studien, theils aus vorhandenen neueren Bearbeitnngen der Geschichte der Musik mit Beziehung auf die kulturhistorische Völkerentwickelung hervorgegangen. Unter den Letzteren nenne ich insbesondere die Werke von Brendel: Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den erstlichen christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart, 5. Auflage 1875; von Schletterer: Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Tonkunst in ihrem Zusammenhang mit der politischen und socialen Entwickelung insbesondere des deutschen Volkes. Erster Band. Hannover 1869; von Naumann: Die Tonkunst in der Culturgeschichte. Erster Band mit dem Spezialtitel: Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu den Formen und Entwickelungsgesetzen alles Geisteslebens.

Berlin 1869. Von den beiden letzgenannten Werken kann ich nur mein Bedauern aussprechen, daß sie bis jetzt noch nicht vollendet sind, indem das reichhaltige, aber vielleicht zu umfassend angelegte Werk von Schletterer nur bis ins 10. Jahrhundert fortgeführt ist; und das von Naumann seines zweiten Bandes mit dem speziellen kulturhistorischen Nachweis für seine tiefeingehenden allgemeinen principiellen Erörterungen harrt.

Ich folgte der Aufforderung einiger Freunde, indem ich die Vorträge dem Druck übergebe, und empfehle sie dem kunstliebenden Publikum zu freundlicher und günstiger Aufnahme.

Der Verfasser.

Erster Vortrag.

Die Musik in ihrer Beziehung zum inneren Leben der Menschheit und zu ihrer kulturhistorischen Entwickelung überhaupt.

Als der berühmte Physiolog, Professor D. Helmholz im Jahr 1857 in Bonn seinen populären Vortrag über die physiologischen Ursachen der Harmonie hielt, stellte er zur Rechtfertigung der Wahl dieses Thema's die Worte an die Spitze: „In der Vaterstadt Beethoven's, des gewaltigsten der Heroen der Tonkunst, schien mir kein Gegenstand zur Besprechung in einem größeren Kreise geeigneter, als die Musik."

M. H.! Ohne auf irgend welchen Vergleich einzugehen glaube ich doch, daß es eine mehr als zureichende Rechtfertigung ist, wenn ich bei einer Versammlung wie die unsrige unter andern Gegenständen, die mit der Polytechnik in Verbindung stehen, für den von mir gewählten Gegenstand nur hinweise auf die musikalische Größe, welche unsre Stadt zum heimathlichen Sitz gewählt hat und die wir mit Stolz die unsrige nennen dürfen; wenn ich ferner hinweise auf das kommende Jahr 1876, wo die Stadt Bayreuth der Centralpunkt einer musikalischen Darstellung werden soll, wie sie einzig in ihrer Art dasteht, und wie sie, so lange von einer Geschichte der Musik und der Menschheit geredet werden kann, nicht dagewesen ist, und nur allenfalls in den großartigen nationalen Darstellungen der Trilogieen eines Aeschylus und Sophocles im alten Griechenland einen Vorgang haben, an welchen sich wohl auch der erste Gedanke Richard Wagner's entzündet haben mag.

Damit wäre der Gegenstand meiner Wahl allerdings gerechtfertigt. Aber wie ich gerade dazu komme, solchen Vortrag zu halten, darüber erlauben Sie mir noch einige Worte. Ich war in meiner frühen Jugend in dieser Stadt sogenannter schwarzer Schüler oder Alumnus, und wurde unter dem Stadt-

kantor Rector Stadler und seinem Nachfolger Riedel etwas tiefer als gewöhnlich in das Wesen der Musik, und namentlich in die sogenannte Generalbaßlehre eingeführt. Von da an war es insbesondere die Geschichte der Musik, die ich mir zum Gegenstand meiner Neben- und Lieblingsstudien wählte. Ich erlaube mir Ihnen hierüber eine kleine Anekdote aus meiner Universitätszeit mitzutheilen. Ich hatte einen von mir gar hochgeschätzten Freund, mit dem ich die Gymnasialzeit hier wie die Universitätsjahre in Erlangen durchmachte. Als dieser meinen Eifer in der Musik sah, und zu bemerken glaubte — und zwar nicht ganz ohne Grund — daß dadurch bei mir das Studium der Theologie etwas zu kurz käme, so machte er mir einmal auf einem Spaziergang (nach Bubenreuth) ernste und gewaltige Vorstellungen, und da es meinerseits nicht an Remonstrationen aus dem Wesen und der wissenschaftlichen Bedeutung der Tonkunst fehlte, so schloß er endlich: „Nun wenn du ein Musikant werden willst, so werde einer und hänge die Theologie an den Nagel." — Ich hing aber darum die Theologie doch nicht an den Nagel, habe aber auch die Musik nicht versäumt. Dafür wurde mir die schöne Genugthuung zu Theil, daß mir von demselben Freund, der inzwischen Professor an verschiedenen Gymnasien und zuletzt an der Universität Erlangen geworden war, als Dekan der philosophischen Fakultät in Erlangen eines schönen Tags im Jahre 1852 das Diplom als Doctor der Philosophie „wegen glücklicher Verbindung der Theologie mit der Musik" zugesandt wurde.

Was nun mein heutiges Thema betrifft, so kann sich dasselbe selbstverständlich nur auf den engen Kreis eines Abrisses der Geschichte der Musik, und zwar in spezieller Beziehung auf die kulturhistorischen Momente derselben beschränken.

Aber auch die so beschränkte Aufgabe meines Themas werde ich mit einem Vortrag nicht erschöpfen können, indem ich es für nöthig halte, vorerst einige Vorfragen zu erledigen. Und zwar wird wohl die erste Frage sein müssen, was wir unter kulturhistorischer Bedeutung der Musik verstehen? Sodann

worauf eigentlich die Macht und Wirkung der Musik beruhe? und endlich wie und wodurch die außer uns entstehenden Tonerzeugnisse in uns selbst als solche Tongebilde erstehen und vernommen werden?

Wenn von Kultur die Rede ist — und in unserer Zeit ist ja viel davon die Rede — so ist es höchst einseitig, wenn dabei blos und vorzugsweise an Handel, Gewerbthätigkeit, Fabrikwesen und polytechnische Kunstfertigkeiten und allenfallsige Verbreitung allgemeiner Kenntnisse im Volke gedacht wird, sondern Kultur ist mir die Gesammtbildung eines Volks und einer Zeit, wozu ebenso die höheren Wissenschaften der Philosophie, der Mathematik, der Weltkunde ꝛc. und nicht weniger auch die Künste überhaupt und unter diesen nicht am wenigsten die Tonkunst oder Musik gehören. Da hat nun bereits der alte griechische Philosoph Plato einen merkwürdigen kulturhistorischen Ausspruch gethan, wo er von dem Einfluß der Musik auf das Volksleben spricht. Nirgends findet, sagt er, eine Aenderung der musikalischen Weisen statt ohne die Aenderung der wichtigsten Gesetze.*) Wenn man das beschränkte Tonsystem und das ebenso beschränkte Melodieengesetz der Griechen ins Auge faßt, so möchte uns dieser Platonische Ausspruch, nach welchem die Aenderung der musikalischen Sing- oder Spielweisen in so genauer Verbindnng mit der Aenderung der Gesetze stehen soll, kaum begreiflich erscheinen. Die Grundlage der griechischen Tonkunst war bekanntlich ursprünglich das Tetrachord, d. h. aus 4 Saiten oder Tönen bestehend. Daran reihte sich später ein zweites und drittes Tetrachord. Aus dem ersten Tetrachord entstanden 3 verschiedene Tonfolgen oder Tonarten, welche nach den Völkerstämmen, bei welchen sie ursprünglich im Gebrauch waren, benannt wurden: dorisch, phrygisch, lydisch, wozu später noch 2 andere, die jonische und die äolische kamen. Der Unterschied lag zunächst lediglich

*) Nusquam enim musicae modi mutantur sine maximarum legum mutatione.

darin, daß die Tonfolge sich änderte, so daß, wenn z. B. nach unserm System die lydische wie c d e f lautete, die phrygische wie d e f g und die dorische wie e f g a lautete.*) Das melodische Gesetz war ein vierfaches, 1) Führung = Tonfolge ohne Sprung, 2) Flechtung = Tonfolge in Terzen (c e d f e g) und wieder zurück, 3) Würfelung = mehrmaliges Anschlagen eines und desselben Tons, 4) Dehnung = längeres Verweilen auf einem angegebenen Ton.

Wenn nun das auch im Verlauf der Zeit sich weiter und weiter entwickelte, was wir hier nicht weiter verfolgen können, so würden wir daraus den Platonischen Ausspruch doch nicht begreifen können, wenn wir nicht wüßten, daß die Griechen in jeder dieser melodischen Tonfolgen und Tongesetze einen bestimmten Charakter fanden oder demselben beilegten. So fanden sie in dem einen dieser melodischen Gänge eine ausbreitende Wirkung auf das Gemüth, also den Character der Erhabenheit und männlichen Kraft; in dem andern eine zusammenziehende, das Gemüth in sich beschränkende Wirkung mit dem Character der Unmännlichkeit, Niedergeschlagenheit, geeignet für Liebe und Leid; in dem dritten eine beruhigende Wirkung, mit dem Charakter des Friedens, der Ordnung 2c, geeignet für Hymnen und Lobgesänge der Gottheiten.

Ferner hatten sie für jede Tonart 3 Tongeschlechter, das diatonische (z. B. e f g a), das chromatische mit Halbtönen (e f fis a), das enharmonische mit Viertelstönen (e eis f a), und jedes dieser Tongeschlechter hatte wieder seinen eigenthümlichen Charakter; das Chroma galt für weichlich, das enharmonische für würdig. Endlich hatte aber auch jede Tonart ihren besonderen Charakter. So galt die donische Tonart für ernst-feierlich, geeignet, wilde Leidenschaften zu zähmen, Männlichkeit und Muth zu erwecken; die phrygische galt

*) Zu bemerken ist, daß diese Benennungen nicht immer dieselben blieben.

für besonders kräftig, zur religiösen Begeisterung, zu Dithyramben geeignet; die lydische gefällig, für Klage und Freude bestimmt; die jonische weich und nachlässig, geeignet für Trinkgelage; die äolische üppig, unstät, für die Liebe und Wollust.

Worin eigentlich der Charakter lag, worin er sich kundgab — werden wir wohl kaum mehr herausfinden können. Nehmen wir aber an, daß zu irgend einer Zeit dieser oder jener Charakter der Volksstimmung und des Volkslebens mit den entsprechenden Gesetzen z. B. für Trauerzeit, Kriegszeit, für die Zeit der sittlichen Laxheit &c., vorherrschend gewesen, so wird demgemäß sich auch der Charakter der Melodieen, des Tongeschlechts und ohne Zweifel auch der Tactbewegung darnach eingerichtet haben, und wir werden gleichwohl den Platonischen Ausspruch nicht mehr für ganz unverständlich finden. Jedenfalls aber hat Plato damit den genauen und tief innern Zusammenhang der Musik mit dem Leben des Volkes, also die kulturhistorische Bedeutung der Musik ausgesprochen, und es ist zu verwundern, wie wenig die spätern Autoren der Geschichte der Musik bis in die neueste Zeit herein diesen Zusammenhang beachteten. Erst bei Riehl in seinen „musikalischen Charakterköpfen" v. J. 1857 finde ich den Gedanken ausgesprochen, daß die kunstgeschichtliche Entwickelung der Musik unter dem Einfluß der großen politischen Bewegungen und Gestaltungen der Zeit steht, und daß alle Kunstgeschichte ein Stück Kulturgeschichte ist, was Naumann in seiner Tonkunst in der Kulturgeschichte*) auszuführen versucht hat.

Die Musik, und insbesondere der Gesang ist ja der unmittelbarste Ausdruck und Sprache des Herzens und seiner Gefühle. Es ist daher ganz natürlich, daß sie sich denn auch nach den besonderen, individuellen Richtungen der Entwickelung

*) Erster Band, Berlin 1869, auch unter dem Titel: die Tonkunst in ihren Beziehungen zu den Formen und Entwickelungsgesetzen alles Geisteslebens.

eines Volkes und Landes, nach seinen vorherrschenden Gefühlen und Empfindungen entwickelt, und daß sich somit der durch Klima, Lage, Politik und Kultur bedingte Volkscharakter, die individuelle Gestaltung des Volkslebens, in der Musik ausspricht und ausprägt. Ich brauche zum Beweis nur an ein gewiß sehr sprechendes Beispiel zu erinnern, an den uns allen bekannten Tyroler Volksgesang der Schnaderhüpfle mit ihrem unvergleichlichen Sprach- und Sangidiom. Aber ebenso bestimmt und markirt tritt uns der charakteristische Unterschied des slavischen, des norwegischen, italienischen, französischen, spanischen und deutschen Volksliedes entgegen; so daß man in Wahrheit sagen kann, daß die Musik der Herold wie der Spiegel der Kultur und des Charakters eines Volkes ist.

Der bekannte Schriftsteller Freitag schildert diese nationale Bedeutung sehr richtig, wenn er sagt: „Jedes Volk hat seine einfachen Weisen, bei denen sich Landsleute an dem Eindruck erkennen, den die Melodie auf sie macht. Wenn die Auswanderer Alles verlieren, die Liebe zu ihrem Vaterland, selbst den geläufigen Ausdruck ihrer Muttersprache: die Melodieen der Heimath leben unter ihnen länger als alles Andere; und mancher Narr, der in der Fremde seinen Stolz darein setzt, ein Fremder zu sein, fühlt sich plötzlich wieder deutsch, wenn er ein paar Tacte singen hört, die ihm in seiner Jugend bekannt waren."

Allerdings gilt das zunächst nur von dem, was man specifisch und eigentlich Volksmusik und insbesondere das Volkslied nennt; im Unterschied von der höher entwickelten Kunstmusik, in welcher der Volkscharakter weniger markirt hervortritt, obschon er nie ganz verwischt ist.

Wie aber die kulturhistorische Entwickelung eines Volkes durch seine Erlebnisse, seine politischen Bewegungen, seine Kämpfe und Errungenschaften wesentlich mitbedingt ist, so ist der Einfluß dieser Bewegung auch selbstverständlich in der Musik unverkennbar. Ich erinnere hier wiederum zunächst an eine uns allen bekannte, naheliegende Erscheinung, an die deutschen

Freiheitslieder zur Zeit der Erhebung des deutschen Volkes aus der französischen Zwingherrschaft, Lieder, deren Klänge heute noch, wo sie angestimmt werden, das deutsche Herz mit dem stolzen Bewußtsein der errungenen Freiheit erfüllen. Wir dürfen aber auch hier weiter zurückgreifen, und wir werden weder den Zusammenhang des bis in das Ende des Mittelalters herein herrschenden eintönigen stabilen römisch-lateinischen Kirchengesang mit der unbeweglichen römischen Kirchenherrschaft, noch den Zusammenhang des sich emanzipirenden und in weltlicher Gestalt sich bewegenden Minnegesangs mit dem Wesen des Ritterthums zu verkennen im Stande sein. Ebenso überraschend aber ist es, wie mit dem Auftreten der Städte im Mittelalter mit ihren vielverschlungenen Innungen und gegliederten Gewerbsgenossenschaften und industriellen rührigen Gewerbsthätigkeiten die Entwickelung der musikalischen Polyphonie (d. i. der mehrstimmigen Musik mit ihren contrapunktischen Verschlingungen) zusammentrifft, sowie welchen Aufschwung und Umschwung die Musik durch die Reformation des 16. Jahrhunderts genommen hat. Und wenn wir einen Blick auf die beginnende Periode der Neuzeit werfen, so wissen wir, was die sogenannte Drang- und Sturmperiode gegen die Zopfzeit des 18. Jahrhunderts auf dem Gesammtgebiete der deutschen Literatur, die in Schiller und Göthe gipfelt, zu bedeuten hat. Und siehe da, dasselbe Ringen und Drängen nach freier schöpferischer Bewegung treffen wir auch in der Musik, und ich darf nur die Namen eines Händel, Haydn, Mozart, Beethoven nennen, um zu zeigen, wie auch auf dem musikalischen Gebiet der Genius der Kunst seine Flügel zu kühnem Flug erhob.

Freilich wurde dies Alles, sowie überhaupt die sociale freie Bewegung bald genug zu Grabe getragen, so daß selbst die Begeisterung der Freiheitskriege von anno 1812 u. 13 gleich einem auflodernden bengalischen Feuer erscheint, das mitten in der Finsterniß glänzend erlischt. Aber begraben konnte die einmal erworbene Errungenschaft nicht werden, wenn

auch die weitere fröhliche Entwickelung derselben eine Zeit lang gehemmt werden sollte. Wir reden ferner z. B. in der politischen Geschichte in Deutschland von einer Periode des Partikularismus. Auch die Musik mußte sich diese leidige Partikulirung gefallen lassen. Es war das die Zeit von der 2. Hälfte des zweiten Decenniums unseres Jahrhunderts an, wo Deutschland zu einem bloßen geographischen Begriff geworden war, wie das deutsche Reich zu einem historischen Begriff. Da war auch von einer deutschen Musik kaum mehr die Rede; die italienische und französische Musik war am Ruder. Man sprach von Wiener, von Berliner, von Hamburger und Leipziger Musik; deutsche Musik kannte man nicht; und eine der ersten damaligen musikalischen Buchhandlungen erklärte, wie Riehl erzählt, daß sie nur österreichische Musik verlege. Und damit ja jede Harmonie und jedes Zusammengehen und Zusammenspielen unmöglich wurde, so hatte nicht blos jedes Volk, sondern im deutschen Lande jeder Volkspartikel seine eigene musikalische Stimmung der Instrumente. So gab es eine französische, eine österreichische, eine russische (NB. die höchste!) Stimmung, und innerhalb Deutschland eine Wiener, eine Berliner, eine Dresdener, eine Frankfurter Stimmung. Gewiß ein Bild deutscher Zerfahrenheit, wie es nicht sprechender gemalt werden könnte! — Im Jahr 1848 regte sich zwar der deutsche Geist, und die Musik blieb dieser Regung nicht fern. Aber wir wissen, wie schwer es derselben gemacht worden ist. Aber, wie gesagt, begraben konnte sie gleichwohl nicht werden. Und, m. H., die glorreiche Erstehung des deutschen Reichs und deutschen Kaiserthums vom Jahr 1870 an wird wohl, wie dem deutschen Lande und dem deutschen Namen, so auch der wiedererwachten deutschen Musik die Wirklichkeit und Leibhaftigkeit ihres Daseins für immer, so Gott will, gesichert haben. Eine stattliche Reihe von musikalischen Celebritäten arbeiteten an dem Ruhmestempel deutscher Tonkunst, von denen wir nach den bereits oben genannten großen Meistern, die wieder neu auflebten, nur die Namen Weber, Mendelsohn,

Schubert, Schumann, und zuletzt unsern Rich. Wagner nennen wollen, welcher letzterer, im deutschen Freiheitsjahr 1813 geboren, den Sieg seiner Musik als einer durch und durch deutschen im J. 1871 mit seinem Kaisermarsch für unsere Tage inaugurirte, in welchem der Grundton des Liedes von D. M. Luther: „Ein' feste Burg ist unser Gott" an die Zeit des ächtdeutschen Reformationswerks anknüpft.

Und so hoffe ich denn meine erste Frage, nach dem kulturhistorischen Begriff und Bedeutung der Musik, wenn auch nur in kurzen Zügen, gelöst zu haben.

Aber, m H., was ist denn eigentlich die Musik? — Mit dieser Frage erlauben Sie mir zu einer neuen Vorfrage der Geschichte der Musik überzugehen. Es wird die Frage sein: Worauf denn eigentlich die Macht und Wirkung der Musik beruht? worin sie begründet ist?

Also was ist denn eigentlich die Musik? — M. H. Definitionen sind immer etwas schwerer, als man glaubt, besonders von Dingen die uns gewohnheitlich und geläufig geworden sind. Wir können dies sogleich sehen an einer Definition, welche von einem Doctor der Musik, von dem Engländer Burney gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts in seinem großen musikalischen Geschichtswerk gegeben worden ist. „Was ist Musik?" fragt er, und gibt zur Antwort: „Ein unschuldiger Luxus, zu unserer Existenz wirklich unnöthig, aber für den Sinn des Gehörs eine große Annehmlichkeit und Verbesserung." — Aber auch andere Definitionen werden uns nicht viel weiter führen. Rousseau z. B. nennt die Musik die Kunst, die Töne auf eine dem Ohr angenehme Weise zu verbinden. In der That hätte hiernach jener indische Fürst, dem in einem Concerte das Stimmen der Instrumente vor dem Concert am besten gefallen hat, gar nicht so unrecht gehabt — nach seinem Ohr. Auch Herr v. Mosel, der Uebersetzer der Geschichte der Tonkunst von Jones, verwirft diese Rousseau'sche Definition, und zwar weil in ihr der Musik ein Theil ihrer wirksamsten Mittel, die Dissonanzen entzogen

würden. Koch, ein anderer musikalischer Schriftsteller, definirt sie als die Kunst, ein angenehmes Spiel der Empfindungen durch Töne auszudrücken. Auch diese Definition befriedigt v. Mosel nicht, weil das Spiel der Empfindungen einen Wechsel von Freude und Schrecken, von Lust und Schmerz einschließe, was zwar ein anziehendes, aber kein angenehmes Spiel der Empfindungen sei. Er stellt daher die Definition fest, als die „Kunst bestimmte Empfindungen durch geregelte Töne auszudrücken." Nach Forkel endlich, einem gleichfalls berühmten Musikgeschichtsschreiber und Musikgelehrten am Ende des vorigen Jahrhunderts, ist das eigentliche Geschäft der Musik, uns in wohlthätige Gemüthszustände zu versetzen, und diese Wirkung thue die Musik und sei was sie sein soll, wenn die Lufterschütterungen den mit Leidenschaften verbundenen Nervenzitterungen angemessen sind.

In der That, m. H., haben auch hier, wie ich glaube, die Theoretiker der alten Zeit tiefer in das Wesen der Musik geschaut, als wir bei den neueren sehen, wenn jene, wie z. B. Plato die Musik als das Symbol der allgemeinen Ordnung und des Ebenmaßes betrachten, oder wenn der platonisirende Philo sagt, daß der Himmel durch den beständigen Zusammenklang seiner Bewegungen die angenehmste Harmonie hervorbringe, und damit dem Gedanken von der Harmonie der Sphären einen Ausdruck gibt. Und wenn Quintilian sagt, daß die Tonkunst die Arithmetik, die Geometrie, Metaphysik und Pysik in sich begreife, und es ihr obliege, alle Dinge in der Natur zu vereinen und in Harmonie zu bringen, so werden wir diesen Aussprüchen nicht blos einen tieferen und umfassenderen Blick in des Wesen der Musik vindiziren müssen, sondern wir werden es auch ganz begreiflich finden, wenn Aristoxenus, ein griechischer Schriftsteller c. 300 Jahre vor Christus, den Satz aufstellt, die Musik sei bei den Gastmahlen und Festlichkeiten darum eingeführt worden, „weil, wenn der Wein Bewegungen und Aufruhr im Körper und Herzen derjenigen verursache, die ihn zu häufig trinken, die

Musik die Kraft besitzt, durch die Ordnung und das Ebenmaaß ihrer Töne beide in einen ruhigen Zustand zurückzuführen.“ Und wenn uns auch, m. H., hiebei einige Zweifel über die Wirkung dieses Mittels etwa für unsere Tage aufsteigen, gut gemeint war es jedenfalls.

Aber zu einem vollen richtigen Begriff sind wir durch all diese Definitionen und Aussprüche wohl ebensowenig gelangt, als wenn der Philosoph Leibnitz die Musik eine gefühlte Arithmetik, oder Schlegel die Architektonik eine gefrorene Musik nennt, oder Oerstädt, der dänische Naturforscher, in den Tönen und deren Verhältniß eine verborgene Vernunft erkennt, oder wenn Reichard behauptet, daß die eigentliche Kunst der Musik in dem Bewußtsein des innern geheimen Calculs der Seele bestehe, oder endlich der alte fromme Bach den Grundsatz aufstellt, die Musik müsse eben das Herz rühren. Ich sage, zu einem vollen richtigen Begriff sind wir durch alles das nicht gekommen, wenn wir auch zugeben, daß in all diesen alten und neuen Aussprüchen gewisse Wahrheiten enthalten sind; namentlich nicht zu dem Begriff, der uns den Zusammenhang der Musik mit der kulturhistorischen Entwickelung der Völker, also den Zusammenhang mit der kulturhistorischen Bedeutung der Musik, die wir suchen, erklärlich und begreiflich macht. Und so werden wir immerhin nichts Ueberflüssiges thun, wenn wir die Frage nach dem Begriff der Musik einer näheren Betrachtung unterstellen.

Es ist eine bekannte Sache, daß die Musik von Alters her unter die 7 freien Künste gerechnet worden ist, und sie hat wahrlich unter denselben den geringsten Platz nicht eingenommen, wie wir bereits aus mehreren Aussprüchen der Alten vernommen haben; und es hat einen tiefen Sinn, daß die Tonkunst unter den 9 Musen nicht blos zwei, ja sogar drei derselben, für sich in Anspruch genommen hat, die Polyhymnia, die Urania und die Euterpe, sondern daß ihr auch der gemeinsame Name aller neun zusammen zugeeignet worden ist, was Macrobius in seinem Commentar zu Ciceros Traum des

Scipio ausdrücken will, wenn er sagt: Musas esse mundi cantum, die Musen seien der Gesang der Welt.

Die Musik ist also zunächst Kunst. Kunst aber in des Wortes höherem Sinn und im Unterschied von bloser Kunstfertigkeit, ist die Darstellung des Idealen. Das ist der allgemeine und daher gemeinsame Begriff aller und jeder Kunst. Das, wodurch sie sich von einander unterscheiden, ist allein der Stoff oder die Materie, an und durch welche sich die Darstellung des Idealen verwirklicht. Unter allen Künsten aber hat die Musik zu ihrer Darstellung den zartesten, ätherischsten und unfaßbarsten, den der rohen, irdischen Materie entrücktesten Stoff, den Ton, der mit ihr selbst so innig verbunden ist, daß sie in das Wort ihres Begriffs das Wort ihres Stoffes, wie es bei keiner andern Kunst der Fall ist, so aufgenommen hat (Ton-Kunst), daß beide Ton und Kunst selbst unzertrennlich sind, weil in der That der Ton selbst schon Kunst, Naturkunst, ist und Kunstwirkung hat. Nur mit der Poesie hat sie darin nahe Verwandtschaft, daß auch der Stoff dieser Kunst nicht dem Gebiete der rohen Erdenmaterie, sondern dem geistigen Gebiet des Menschen entnommen ist, und der Unterschied beider in dieser Beziehung nur darin besteht, daß die Poesie den Sprachlaut, die Musik den zum Ton verklärten Laut zur Darstellung hat.

Demnach wird sich der Begriff der Musik dahin feststellen lassen, daß sie die Darstellung des Idealen durch den Ton und seine entsprechende Verbindung zu einem sei es größeren oder kleineren Ganzen ist.

Gefühl und Sprache, das sind des Menschen ursprünglichste und ureigenste Gaben, mit denen der Schöpfer die Natur des Menschen ausgestattet hat. Ihnen entsprechen Musik und Poesie. Es ist daher ganz naturgemäß, daß Poesie und Musik die ältesten Künste der menschlichen Kulturentwickelung sind. Aber ebenso natürlich ist es, daß beide von Anfang an in Verbindung treten. Das Gefühl ist gleich der Musik etwas Unbestimmtes, Unfaßbares, Unendliches. Beide bedürfen

daher des Worts, oder der Poesie zur Unterlage, um Bestimmtheit und Klarheit zu gewinnen; sowie anderseits die Poesie des Gefühls und der Musik bedarf, um dem ausgesprochenen, durch das Wort gewissermaßen begrenzten Gedanken den höheren Schwung des Unendlichen zu verleihen. Da, wo das Wort versagt, dem Uebermaaß des Entzückens oder Schmerzes dem Ewigen und Unendlichen gegenüber, da fängt die Ausdrucksfähigkeit der Musik erst wahrhaft an, sagt Naumann. Und ebenso kann man umgekehrt sagen, da, wo das Gefühl und die Musik in das Unbestimmte und Unendliche sich verlieren will, ist es das Wort der Poesie, welches ihnen die Grenze des Endlichen und Bestimmten verleiht, bis die Musik in der weiteren Entwickelung ihrer Selbstständigkeit die Poesie so in sich aufgenommen hat, daß von musikalischen Gedanken selber die Rede sein könnte; was, wie wir später sehen werden, lange genug gedauert hat.

Gehen wir aber näher in den Gedanken des Idealen ein, dessen Darstellung Aufgabe der Kunst ist, so werden wir das Ideale im tiefsten Grunde seines Wesens oder in der höchsten Potenz seines Erfassens nirgends anders finden, als in dem vom menschlichen Geiste erfaßten Göttlichen.

Das Idealste des Idealen, sagt ein neuerer Schriftsteller, ist dem Menschen seine Gottheit. Und das ist richtig, so verschieden auch die Erfassung des Göttlichen selber je nach der Stufe der Kultur eines Volkes ist. Es ist daher eine ebenso natürliche als sich selbst erklärende Erscheinung, daß 1) die Musik bei allen Völkern wesentlich im Dienste der Religion und ihres Kultus ihre erste Verwerthung fand, sowie 2) daß nächst der Religion die Musik den menschlichen Geist, oder richtiger die menschliche Seele am unmittelbarsten und tiefsten ergreift und daher auch der unmittelbarste Ausdruck des in der Seele waltenden Idealen oder Göttlichen ist, und daß 3) daraus sich auch die gewaltigen Eindrücke und Wirkungen erklären, die von jeher der Musik zugeschrieben worden oder auch durch die Musik hervorgebracht worden sind. Aber auch

das erklärt sich daraus 4) warum die Musik, als die älteste Kunst, erst so spät, erst nach Jahrtausenden ihrer Vollendung zugeschritten ist.

M. H.! Der Philosoph Kant hat, wie ich vor Kurzem in der allgemeinen Zeitung gelesen, den Ausspruch gethan, die Musik sei die zudringlichste Kunst. Der Ausdruck ist bezeichnend. Man kann von Kant voraussetzen, daß er das Wort zudringlich nicht in dem gebräuchlichen Sinn der Conversationssprache, in welcher es an den Nebensinn des Unverschämten anstreift, gemeint habe; sondern in dem richtigen Sinn, daß sich dem Andringen und der Macht der Musik Niemand erwehren kann, daß sie Jedem von selbst und auch ohne seinen Willen sich aufdrängt, zu Herzen geht. Wir werden also zu dem Schlusse berechtigt sein, daß in der leiblich-geistigen Anlage des Menschen eine solche Verwandtschaft mit der Musik liege, daß kein Volk, kein Alter, keine Lage des Lebens dem Eindruck und Einfluß derselben sich verschließen kann. Von der Wiege bis zum Grabe ist es die Musik, welche den verschiedenen Lagen des menschlichen Daseins den entsprechenden Ausdruck gibt und zu geben geeignet ist. Der wilde Eskimo wie der europäische Taglöhner sucht in der Musik seine Erholung, wie den Ausdruck seiner Gefühle und Empfindungen; der Geschäftsmann wie der Gelehrte, das naive Naturkind wie der Philosoph, der Greis im Silberhaar wie das Kind in seinen spielenden Jahren — die Musik ist es, was sie alle ergreift und bewegt, wenn sie an anderen Kunstwerken fast gleichgültig vorübergehen. Worin liegt, worin zeigt sich diese Verwandtschaft und Verschwisterung?

Diese Frage hat schon Forkel in seiner Geschichte der Musik aufgeworfen: Was liegt in dem Wesen der menschlichen Natur, was in dem Wesen der Musik, um ihre Wirkung im Menschen zu thun? — Die Frage trifft allerdings den Nagel auf den Kopf; aber die genügende Antwort ist Forkel meines Wissens schuldig geblieben. Aber sie hat bereits im 16. Jahrhundert ein Mann gegeben, der uns allen unter dem Namen

magister germaniae bekannt ist, Philipp Melanchthon, in einer seiner sogenannten Deklamationen. Er sagt: Es besteht eine gewisse wunderbare Verwandtschaft zwischen der menschlichen Seele und der Musik, so daß der Geist die musikalischen Harmonieen begierig in sich aufnimmt, und daß die verschiedenen Gemüthsbewegungen in uns dem harmonischen Wechsel gleichsam antworten, obgleich der Grund, warum es geschieht, nicht erkannt wird, der aber darin liegt, daß die Seele und Natur des Menschen selbst etwas Harmonisches (harmonicum quiddam) ist, das Rhythmus und Harmonie in sich aufnimmt 2c.

So tief aber dieser Ausspruch Philipp Melanchthons ist, so werden wir gleichwohl gestehen müssen, daß uns ein unerklärter Rest übrig gelassen ist, nämlich was denn dieses „harmonicum quiddam“, das harmonische Etwas in der Seele des Menschen selber ist.

Wir werden aber für diese Frage nicht irre gehen, wenn wir an der Hand der Geschichte der Musik wieder auf den Gedanken zurückgreifen, daß die Musik die stete Begleiterin der Religion und des religiösen Kultus gewesen ist. Hier sucht der Mensch das „Idealste der Ideale“, weil es der Seele des Menschen, als dem Abbilde der Gottheit, etwas Ureigenes, etwas so zu sagen Eingeborenes ist, das ihm, aus welcher Ursache immer, getrübt, gestört, zu Verlust gegangen, und er selbst in sich mit sich und der Erscheinungswelt in Zwiespalt gerathen ist, nach dessen Ausgleichung und Versöhnung er sich sehnt und strebt.

Es ist daher nicht unrichtig, wenn Naumann, wie den Ursprung aller Kunst, so auch die wunderbare Wirkung der Musik der Lust am Schönen zuschreibt. Allein die Lust am Schönen weist doch offenbar wieder weiter zurück auf Etwas, was diese Lust erzeugt, was ihr zu Grunde liegt und was in der Darstellung des Schönen sein geschwisterlich verwandtes Element findet und herausfühlt. „Mit den Widersprüchen des Lebens zu versöhnen durch irgend ein aus dem Glauben sich eröffnendes Gesetz der Harmonie, sagt Prof. Holzmann treffend*),

*) In der neuen Zeitschrift „Jahrbücher der protest. Theologie“.

das ist der einfache Sinn der Religion"; und, setze ich hinzu, diesem Sinn Ausdruck zu verleihen, das ist der schönste Preis der Musik.

Aber m. H. wir finden darin einen neuen Beitrag zur Erklärung der schon erwähnten auffallenden Erscheinung, daß die Tonkunst erst so spät, erst nach Jahrtausenden ihre volle und innerste Entwickelung erreichte. Die Entwickelung der Musik, sagt v. Dommer in seinem Handbuch der Musikgeschichte 1868, ist mit der Entfaltung des Seelenlebens der Menschheit Hand in Hand gegangen und konnte daher nicht anders als innerhalb großer Zeiträume vor sich gehen. Ganz richtig. Wie sich die Menschheit selber vom Anfang ihres Daseins nach allen Seiten hin im Suchen und Streben nach dem vorschwebenden Ideal des wahrhaft Göttlichen abarbeiten mußte und alle Irrwege vom rohesten Materialismus der Sinnenwelt an durchmachen mußte, um für die volle Offenbarung des höchsten Idealismus empfänglich und fähig zu werden, so konnte auch die Musik die Fesseln ihres inneren verborgenen Wesens und Lebens nicht eher sprengen, und mußte naturgemäß das Loos des Werdens und Irrens theilen, bis endlich in der vollendeten Offenbarung der Gottheit und mit der in derselben gewährten Freiheit des menschlichen Geistes in der religiös-sittlichen Einigung mit dem Göttlichen, auch die eigentliche Epoche der freien Entwickelung und Entfaltung der Tonkunst ermöglicht ward — in der Offenbarung der christlichen Religion, wie dies die Geschichte der Musik thatsächlich nachweist.

Haben wir nun im Bisherigen die Wirkung der Musik mehr von der psychologischen Seite betrachtet, um den Zusammenhang und Zusammenklang des Wesens der Musik und des Wesens des menschlichen Seelenlebens zu erkennen, so bleibt uns doch noch eine Frage übrig, die, wenn sie auch nicht unmittelbar in die kulturhistorische Bedeutung der Musik eingreift, doch zur Vervollständigung eines Vortrags über dieselbe und die Möglichkeit ihrer Wirkungen gehört. Es ist dies die Frage: „Wie kommen

denn aber diese beiden bisher betrachteten — daß ich so sage geisterhaften — Wesen, nämlich der rein objectiv und äußerlich erzeugte Ton und die innere Wahrnehmung desselben in der Seele des Menschen zusammen? Freilich vermittelst des Gehörorgans, oder des Ohrs. Damit ist aber im Grunde noch wenig gesagt, und die Frage gestaltet sich nun eben so: Wie dringt der von dem Ohr zunächst doch ganz unabhängig erzeugte Ton und seine harmonische Entfaltung und Gestaltung in dieses Gehörorgan und gestaltet sich da zu demselben Ton und zu demselben harmonischen Gebilde, wie es außer demselben erzeugt wird?

Wir werden uns, m. H., um hierauf Antwort zu geben, schließlich von dem psychologischen Gebiet auf das physicalische und physiologische begeben und uns die noch nüchternere Frage vorlegen müssen: was ist denn eigentlich der Ton? Die gewöhnliche, theoretisch musikalische, an sich ganz richtige empirische Antwort: „Der Ton ist ein Klang von bestimmter meßbarer Höhe und Tiefe", wird für unsere Frage nichts austragen. Sie verlangt vielmehr Auskunft darüber, wie dieser bestimmte, meßbare Ton entsteht, und worin die Meßbarkeit und Bestimmbarkeit des Tons oder der Töne liegt, was ihnen diese Bestimmtheit giebt. Darauf könnte zunächst die Antwort gegeben werden, die Meßbarkeit liege in der wahrnehmbaren Entfernung der Töne von einander. Allein diese Entfernung ist keine willkührliche, sondern eine von der Natur selbst gegebene. Das ergiebt sich schon daraus, daß, so verschieden auch, so lang die Welt steht, Musik geübt worden ist, in den verschiedensten Zeiten und bei den verschiedensten Völkern — überall und allezeit dieselbe natürliche Tonfolge, wie wir sie heute noch haben, zu Grunde lag und vorhanden war. Es giebt also eine Tonfolge, die in einem Naturgesetz der Entstehung des Tones und der Töne liegen muß und die wir die Naturtonleiter nennen können. v. Drieberg, ein neuerer gelehrter Forscher über die griechische Musik, nennt sie die Urklangleiter. Dieselbe kannte bereits Aristoxenus, der

sie, wie Drieberg nachweist, πρῶτον μέλος nennt, als eine Zusammenstellung der Klänge, „die von aller Willkühr frei ist, und deren Einrichtung nicht geändert werden kann". — Wir werden daher, nachdem wir einmal so zu fragen angefangen haben, uns schon entschließen müssen, bis auf die Entstehung des Tons zurückzugehen.

Da tritt uns denn die unleugbare Wahrnehmung entgegen, daß der Gegenstand, von dem ein Ton auszugehen scheint, nicht unmittelbar den Ton erzeugt, sondern daß er erst im Ohr entsteht. Es ist dieselbe Erscheinung, die nach den neueren physikalischen Forschungen auch am Lichte sich zeigt. Es giebt kein außer uns objectiv bestehendes Licht, sondern nur etwas, das gewisse Luftwellen hervorbringt, welche unsre Sehnerven des Auges berühren und dadurch für uns Licht werden. Ebenso verhält es sich mit dem Ton.

Jeder Gegenstand nämlich, der einen Ton zu geben bestimmt ist, wird bei seiner irritirenden Berührung in eine zitternde Bewegung gebracht, die man bei einer starken Darmsaite ganz deutlich sehen kann. Diese zitternde Bewegung theilt sich der Luft mit und erzeugt in derselben gewisse auf einander folgende Stöße und versetzt sie in Schwingungen oder wellenförmige Bewegungen, die wir die Tonwellen heißen, wie beim Licht die Lichtwellen. Diese Tonwellen gelangen in unser Ohr und erzeugen das, was wir den Schall, Klang, Ton nennen. Und wenn sich diese Stöße oder Schwingungen, wie es bei gespannten aber leicht biegsamen Gegenständen der Fall ist, schnell genug in ganz regelmäßiger Weise und in gleichen Zeiten wiederholen, so daß sie das Ohr als ein geregeltes Ganzes erfassen kann, so entsteht der sogenannte musikalische Ton, oder der bestimmt meßbare Klang. Und je mehr solche wellenerzeugende Stöße in einer bestimmten gleichen Zeit erfolgen, desto höher wird der Ton, so zwar, daß, wenn in derselben Zeit die doppelte Zahl von Stößen erfolgt, der dadurch erzeugte Ton mit dem ersteren im verjüngten Maßstab erscheint, mit ihm zusammenstimmt, wie wenn zwei

Töne in Einen zusammenflößen. Es ist das die Erscheinung, die wir in der Musik die Octave nennen. Es liegt dies so sehr in der Natur des menschlichen Stimmorgans begründet, daß z. B. derselbe Ton, von einer weiblichen oder einer Knabenstimme angestimmt, um eine Octave höher klingt, als ihn die männliche Stimme giebt; aus welchem Umstand bekanntlich Jean Paul Richter die oft vorgeworfene Widerspenstigkeit des weiblichen Geschlechts beweist, indem er sagt, daß die Frauen selbst in der Kirche um eine Octave von den Männern abweichen. — Die Musik aber belehrt uns, daß das grade die löblichste Einstimmigkeit und natürlichste Harmonie sei, die immer im Grundton der männlichen Stimme bleibt und viel besser ist als Quinten und Quarten, besonders falsche. Doch das nur nebenbei.

Nun ist aber physiologisch constatirt und durch die Erfahrung bestätigt, daß unser Ohr im Durchschnitt nicht unter 32 oder 33 solcher Luftstöße oder Tonwellen in einem Momente als Ganzes zu fassen vermag, d. h. mit anderen Worten, daß erst mit 33 solcher Tonschwingungen in einer Secunde der musikalische meßbare Ton beginnt. Diese 33 Schwingungen in der Secunde geben den Ton unseres tiefsten C, das Contra-C genannt, auf der Orgel das C der 16füßigen Pfeife. Die unter diesem C liegenden Töne vernimmt das Ohr nicht mehr als bestimmte Töne, sondern mehr als unbestimmtes Tongeräusch, aus dem man den Ton kaum mehr herausfindet. Theilt man nun diesen Ton oder die den Ton erzeugende Saite von 33 Schwingungen in 2 Hälften, so ergeben sich 66 Schwingungen oder das große C; die nächste Octave hat noch einmal so viel, nämlich 132, bei der nächsten 264 und sofort durch alle Octaven bis zum fünfgestrichenen c, welches bereits 4224 Schwingungen in der Secunde macht. Der höchste für das Ohr vernehmbare und unterscheidbare Ton hat c. 32000 Schwingungen. In dieser Octavenfolge ist die Saite immer in zwei gleiche Hälften getheilt, oder im Verhältniß von 1 : 2. Man kann eine Saite aber auch in 3 Theile theilen, also im Verhältniß

von 2 : 3, das giebt die Quint; in 4 Theile 3 : 4 giebt die Quart; in 5 Theile 4 : 5 giebt die Terz; 3 : 5 die Sext; 8 : 15 die Sext; 8 : 9 die Secunde; und so ergiebt sich durch diese einfachen Theilungsverhältnisse, als aus einem einfachen Naturgesetz die erwähnte Natur- und Urtonleiter.

Zum factischen und so zu sagen technischen Beweis der Richtigkeit der Verhältnisse hat der Franzose Caignard de la Tour eine Erfindung gemacht, die er Sirene nannte. Sie besteht nach ihrer ersten einfachsten Einrichtung in einer um eine senkrechte Achse drehbaren Scheibe mit zahlreichen Einschnitten, unter welchen sich eine Röhre, die an ihrem oberen Boden eine längliche Oeffnung hat, befindet (s. Figur 1 der Beigabe). Diese Oeffnung der Röhre wird bei der Umdrehung der Scheibe abwechselnd geschlossen und geöffnet. Aus der Zahl der Einschnitte und der Zahl der Umläufe, welche die Scheibe in einer Secunde macht, berechnete Caignard bei jedem erzeugten Ton die Schwingungszahl. Später wurde diese Tonmaschine vervollkommnet, zuerst in einfacher Gestalt, dann in doppelter, wie sie uns Helmholz in dem schon erwähnten Vortrag vorführt. Ich erlaube mir auch von ihr eine kurze Beschreibung zu geben. Sie besteht zunächst aus einem runden Messingkasten, in welchen durch einen Blasebalg die Luft eingetrieben wird. Der Deckel dieses Kastens ist von 4 Reihen Löchern durchbohrt und über demselben eine drehbare Scheibe angebracht, welche dieselben 4 Reihen Löcher hat. Die eine dieser Reihen (die innerste), hat 8, die andere 10, die dritte 12, die vierte 16 Löcher. Die Löcher des Kastendeckels sind schief gebohrt, so daß die Scheibe von selbst durch die ausströmende Luft in Bewegung gesetzt wird. — An dem Kasten ist noch eine Vorrichtung angebracht, durch die man die Löcherreihen des Kastendeckels nach Belieben zudecken oder öffnen kann. Diese Vorrichtung besteht in gleichfalls durchlöcherten Ringen mit Stiften, gleich den Registern einer Orgel. Denken wir uns nun, es wäre zunächst nur die innere Reihe mit 8 Löchern gezogen oder geöffnet,

und es drehte sich nun die Scheibe schneller und immer schneller um bis zu einer 33maligen Umdrehung in einer Secunde, so daß also bei jeder Umdrehung ein Luftstrom 33 Mal in die 8 Löcher eindringt, so hätten wir in einer Secunde $8 \times 33 = 264$ Stöße oder Schwingungen, und wir hören genau das eingestrichene $\bar{c}$ unserer Instrumente, und öffnen wir 8 und 16 Löcher zugleich, so haben und hören wir genau die Octave, nämlich mit dem $\bar{c}$ zugleich $\bar{\bar{c}}$, ganz nach dem Verhältniß von 1 : 2. — Nehmen wir 8 und 12 Löcher, also ein Verhältniß von 2 : 3, so erhalten wir die reine Quint, oder 12 und 16, also 3 : 4 die Quart, und so weiter alle die Verhältnisse, wie wir sie oben bereits gefunden haben. Dies ist die einfache Verbesserung (s. Figur 2), zu der dadurch eine weitere folgte, daß mit dem unteren Kasten noch ein oberer Kasten verbunden ist, der die ganz gleiche Einrichtung hat, aber mit der Löcherzahl von 9, 12, 15 und 16, wodurch die übrigen Verhältnisse und Töne oder Intervalle erzielt werden. Kurz, wir haben auf technischem Wege dieselbe Natur= oder Urklangleiter, wie sie sich aus einem im Ton und seiner physikalischen Natur selbst enthaltenen Schwingungsgesetz ergiebt.

Das erscheint Alles so naturgemäß und naturnothwendig, daß wir uns in der That wundern müßten, wenn wir nicht bereits bei den alten Musikforschern und Musikgelehrten Spuren der Erklärung finden sollten. Und wirklich finden wir sie. Pythagoras wars, der (also fast 500 Jahre vor Christus), zuerst den Versuch machte und zwar durch folgendes Experiment: Er nahm, nachdem ihn sein erstes Experiment mit dem Schmiedehammer und dem Ambos zu keinem Resultate geführt hatte, zwei gleich lange und gleich dicke Saiten und hing an die eine ein Gewicht von 12 Pfunden und an die andere ein Gewicht von 6 Pfunden und fand in diesem Verhältniß von 12 : 6 oder was dasselbe ist, von 2 : 1 die Symphonie oder den natürlichen consonirenden Zusammenklang des Grundtones und der Octave. Ebenso machte er es mit 12 und

8 Pfunden = 3 : 2 und fand die natürliche Symphonie der Quinte; mit 12 Pfund und 9 Pfund = 4 : 3 die Quart, ganz wie oben. Weiter fortgeführt wurde dieses Pythagoräische Tonsystem von Aristoxenos 2 Jahrhunderte später; und um dieselbe Zeit wurde von Euclides auch bereits das Wesen des Tons in den Luftschwingungen aufgesucht. Derselbe sagt nämlich in seiner Canonik folgendes:

„Wenn alles ruhete und sich nichts bewegte, so würde „eine Stille eintreten; und wenn eine Stille einträte und sich „nichts bewegte, so würde auch nichts zu hören sein; daher „muß, wenn etwas gehört werden soll, ein Anstoß und eine „Bewegung der Luft vorangehen. Es setzt demnach jeder „Klang einen Anstoß der Luft und dieser wiederum eine Be„wegung derselben voraus. Sind die Bewegungen oder „Schwingungen der Luft schnell, so folgt ein hoher, sind sie „langsam, ein tiefer Klang". *)

Wir sehen also, daß unsere neueren Forschungen nicht so ganz neu sind, sondern ihrem Anfang nach weit in die graue Vorzeit zurück datiren, was um so mehr von ihrer Naturgemäßheit zeugt. Aber so interessant und wichtig all diese Untersuchungen sind, m. H., so werden sie doch selbst bereits gefunden haben, daß hiermit die Lösung unserer eigentlichen Frage, wie sich diese Schwingungen und Luftwellen in unserem Ohr grade zu einem der Zahl der Schwingungen entsprechenden Ton gestalten, noch nicht gegeben ist. Und diese Frage wächst in dem Maaße an Interesse, als wir bedenken, um welche Tonmassen es sich dabei handelt. Erwägen wir nämlich die große Zahl der einzelnen Töne der 7 oder 8 Octaven unserer Instrumente, von denen bekanntlich jeder 12 unterscheidbare, bestimmt abgemessene Töne giebt, zusammen also 96; erwägen wir die möglichen Zusammensetzungen nicht blos der diatonischen oder melodischen Tonfolgen, sondern auch

*) v. Drieberg: Die griechische Musik auf ihre Grundsätze zurückgeführt. Eine Antikritik in drei Büchern. Berlin 1841. S. 30.

der harmonischen Verbindungen, welche letztere nach Weber allein schon die Zahl 6888, nach Maaß sogar 9512 erreichen, so stehen wir bereits an der Grenze des Unendlichen, und wir sehen uns unwillkührlich zu der Vermuthung gedrängt, ob nicht in unserm Ohr ein besonderer Organismus vorhanden sein müsse, der uns die innere Gestaltung der Töne näher vermittelt und erklärt.

Da bringt uns nun Helmholz eine merkwürdige und überraschende Entdeckung des Marchese Corti. In unserm Ohr befindet sich bekanntlich ein Organ, die Schnecke genannt. Der Gang dieses mit Wasser gefüllten Organs ist durch zwei in der Mitte seiner Höhle ausgespannte Membrane in 3 Abtheilungen getheilt. In der mittleren Abtheilung entdeckte nun Corti fast unzählige mikroscopische Plättchen, welche wie die Tasten eines Klaviers regelmäßig neben einander liegen und mit den Hörnerven in Verbindung stehen. Diese Plättchen sitzen durch feine Bögen am Membran fest und sind aller Wahrscheinlichkeit nach die schwingungsfähigen Gebilde, deren Corti nicht weniger als 3000 zählte. Hier scheint nun die Stätte zu sein, wo die eindringenden Tonwellen sich zum entsprechenden Ton gestalten, den wir innerlich vernehmen.

Hiermit wären wir denn allerdings vom Vorhofe in das Heiligthum gelangt. Das Allerheiligste zu eröffnen, d. h., wie nun die Seele, der Geist des Menschen diese Tonbildung vernimmt und sich ihrer bewußt wird, ist uns immer noch verschlossen und wird uns wohl auch verschlossen bleiben. Wie die Brücke vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, von der Materie zum Geist, mögen wir jene auch bis zu den feinsten Atomen eines Nervenäthers verflüchtigen, noch von keinem Forscher gefunden ist, so wollen wir uns auch bezüglich der Tonkunst mit Helmholz mit den Worten bescheiden: „Hier sind die Grenzen der Naturforschung und gebieten uns Halt“.

Aber das wünsche und hoffe ich erreicht zu haben, daß uns die Wirkung der Musik und damit die Möglichkeit ihrer kulturhistorischen Bedeutung in der Entwickelung des Völkerlebens

kein Räthsel mehr ist. Möge es mir gelingen, auch den factischen Nachweis in der Entwickelung der Musik selber nach ihren einzelnen Entwickelungsmomenten und Entwickelungsperioden zu geben, wozu ich mir die Erlaubniß zu einem späteren Vortrag erbitten werde, wenn ich hoffen kann, Ihr weiteres Interesse dafür gewonnen zu haben.

Zweiter Vortrag.

Die antike Musik und ihre kulturhistorische Bedeutung.

Ich bin in meinem ersten Vortrag, wie Sie sich erinnern werden, bei der Erklärung der Naturtonleiter oder Urklangleiter, die aller Musik, aller Zeiten und aller Völker, so verschieden auch die Formen waren, in der sie auftrat und gehandhabt wurde, zu Grunde liegt, stehen geblieben und habe damit die Erörterung der aufgeworfenen Vorfragen zur Einleitung in das eigentliche Thema über die Musik in ihrer kulturhistorischen Bedeutung und Entwickelung absolvirt. Ich habe nun den historischen Beleg zu der behaupteten innern Beziehung und innigen Verbindung mit der kulturhistorischen Völkerentwickelung darzulegen. Wo soll ich nun anfangen? Die Welt stand lange, ehe aus ihrer Geschichte eine thatsächliche oder literarische Kunde uns zu Theil wird. Und da die menschliche Stimme als das älteste Organ der Musik den Menschen angeboren ist, so kann man wohl sagen, daß die Musik so alt ist, als die Welt, und der gute Marpurg in seiner kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik v. J. 1759 scheint nicht so ganz Unrecht zu haben, wenn er der sonstigen historischen Methode getreu auch für die Geschichte der Musik den ersten Periodus mit Adam und Eva beginnt und diese beiden als die Erfinder der Tonkunst, wenigstens der Singmusik, aufstellt und insonderheit die Eva als die erste Sängerin der Welt aufführt. Freilich setzt er naiv dazu: „so roh und gebrechlich solche Musik auch anfänglich gewesen sein möchte, so war es doch Musik, und in Ermangelung einer besseren war sie die beste ihrer Zeit". Und darin hat er gewiß recht.

Indeß werden wir jedenfalls gut thun, uns sogleich an diejenigen Völker des Alterthums zu wenden, die uns in der Weltgeschichte überhaupt als die ersten und ältesten Culturvölker mit den Dokumenten ihrer Cultur entgegentreten, so wenig wir auch gerade in Bezug auf ihre Musik erfahren

werden. Man muß nur auch von ihrer Cultur selber sich keine zu großen Vorstellungen machen. Namentlich wird uns der Blick auf den mit der Cultur auch dem Namen nach so eng verwandten Cultus dieser Völker, von dem wir im ersten Vortrag gesehen haben, wie eng gerade mit ihm die Musik verbunden ist, die besten Fingerzeige auch über ihre Musik geben. Es waren eben Handelsvölker; und der Handel m. H. ist nicht musikalisch. Da hört selbst alle Gemüthlichkeit auf, wie ein bekanntes Sprüchwort sagt; und Gemüth und Gemüthlichkeit sind gerade die schönsten Pflanzstätten für das Gedeihen der Musik. Der Cultus war meist der Menschenopferdienst, und sein Character prägte sich in abscheulicher wollüstiger Sittenlosigkeit und noch abscheulicherer Grausamkeit aus.

Es ist uns vor einiger Zeit von dieser Stelle aus ein Bild eines solchen berühmten Handelsvolks des Alterthums, nämlich der Phönizier, in lebendigen Zügen dargestellt worden, und ich habe mich aus dieser Darstellung recht gründlich davon überzeugen können, daß bei solchem Handelsvolk für Pflege der Musik keine Stätte sein konnte. Ihr Cultus war der scheusliche Ascheradienst mit den grausamen Molochsopfern. Von hier aus zogen schaarenweis jene die Harfen spielenden Mädchen und die Cymbel schlagenden Weiber aus, welche die Straßen und Plätze der großen Städte füllten und ihre Reize öffentlich feilboten. Mit Recht nennt daher der Grieche Aristides ihre Musik geradezu schlecht, eine Kakomusia im moralischen Sinn, nur geeignet, die Sinnlichkeit aufzuregen und die Seelenkraft zu schwächen. „Wenn im Frühjahr“, sagt er, „in dem syrischen Hierapolis das große Fest der Astarte gefeiert wurde, dann half der Klang einer lärmenden Musik von Doppelpfeifen, Cymbeln und Pauken die fanatische Raserei so auf ihren Gipfel zu treiben, daß sich Jünglinge mit dem Schwert verstümmelten. Bei diesem Volk, dessen Gottesdienst wahnsinnig aufgeregte Sinnlichkeit war, sank die Musik von der Himmelstochter zur wahnsinnig aufgeregten Buhldirne herab; bei keinem Volk und zu keiner andern Zeit ist ihr

solche Schmach widerfahren"? Und welcher Art, ruft Schletterer in seiner Geschichte der geistlichen Dichtung und Tonkunst rc.*) aus, kann die Musik sein, deren Hauptaufgabe es ist, durch wüstes Getöne von Pfeifen und Pauken das wehklagende Geschrei der in den glühenden Armen unförmlicher Götzen geopferten Menschen zu übertönen!

Von der Musik der Phönizier ist denn auch kein einziges Denkmal auf die Nachwelt gekommen, was für die Geschichte der Musik wahrlich kein Verlust ist.

Mehr zu bedauern dürfte es sein, daß von den Indiern, deren tiefe wissenschaftliche Erkenntnisse und Forschungen nach dem göttlichen Wesen, wie sie uns in ihren Sprüchen, in ihren Religionsschriften, den Veda's, in dem Gesetzbuch Menu's und in ihren Gedichten bekannt geworden sind, über ihre Musik uns gleichfalls keine Kunde geblieben ist, was wohl einerseits ebenso aus ihrem äußeren Cultus, wie andrerseits aus ihren in das Nichts sich versenkenden Selbstvertiefungen, der sogenannten Nirvana, in welchem das Ich des Menschen selbst zu Grunde ging, seine Erklärung finden mag. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als ihre Poesie — wie Naumann S. 672 richtig bemerkt — von musikalischer Empfindungsweise durchdrungen ist. Zum Beleg dient eine Stelle aus einem indischen Drama, wo der Eindruck nach einem Gewitter geschildert wird mit folgenden Worten:

. . . . . zur Ruhe
Lädt alles ein. Laßt uns zurück nun ziehn.
Die Tropfen fallen singend, und ihr Klang
Tönt von den Blättern, von dem Kieselgrund
Und Bach herauf mit solcher Harmonie,
Wie Stimm und Laute nur sie lieblich wecken.

*) Der volle Titel ist: Geschichte der geistlichen Dichtung und der kirchlichen Tonkunst in ihrem Zusammenhang mit der politischen und socialen Entwickelung, insbesondere des deutschen Volks von H. M. Schletterer, Kapellmeister in Augsburg. Erster Band Hannover 1869.

Es läßt dies gewiß auf einen feinen musikalischen Sinn schließen, so daß wir es begreiflich finden, daß, wie Schnaase in seiner Kunstgeschichte berichtet, die Macedonier von ihrem Zug nach Indien die Anschauung mitbrachten, die Indier seien das musikalischste Volk unter allen Völkern.

Es mag dies im Grunde nicht viel gesagt sein, wenn wir die Culturstufe der damaligen Welt und Zeit und Völker überhaupt bedenken; höchstens wird es auf die älteste Cultur-Geschichte der Macedonier selber ein nicht gar günstiges Licht werfen. Man könnte es einen Pendent nennen zu der von Marpurg erwähnten Musik von Adam und Eva, die jedenfalls Musik und in Ermangelung einer besseren die beste ihrer Zeit gewesen.

Daß uns hierüber alle practischen Nachweise fehlen, das findet seine Erklärung einfach darin, daß damals noch keine Aufzeichnung vorhanden war; und diese war nicht vorhanden, weil noch kein eigentliches Tonsystem vorhanden war, das ein Bewußtsein und eine Erkenntniß der Töne nach ihrer Natur, Meßbarkeit und Entfernung voraussetzt, wie ich in meinem ersten Vortrag dargestellt habe, und wie wir es zum erstenmal bei den Griechen treffen.

Von den Chinesen und ihrer Musik haben wir zwar einige Nachricht, aber wir haben sie erst im vorigen Jahrhundert durch den französischen Pater Amiot erhalten, der als Missionar mehrere Jahre in Pecking sich aufhielt. Aus seinen Mittheilungen geht hervor, daß die Chinesen nicht blos mehrere Instrumente gehabt, sondern auch daß von Staatswegen besondere Musikmeister und Musikschüler unterhalten wurden. Von welcher Art aber auch diese Musik gewesen, können wir daraus ersehen, daß, wie Amiot erzählt, den Chinesen die europäische Musik und die europäischen Melodieen so widerlich klangen, daß sie die Ohren zuhielten. Wenn das zu Tacitus Zeiten geschehen wäre, oder auch noch zur Zeit eines Gregors, wo die Deutschen ihren ersten Unterricht im römischen Gesang erhielten, und wo uns die Stimmen der Deutschen

gleich dem rollenden Donner und ihre Töne gleich dem Knarren eines von einer Anhöhe herabrollenden Lastwagens geschildert werden,*) so könnte uns das Ohrenzuhalten der Chinesen einigen Respect einflößen vor ihrem musikalischen Sinn; allein es war das Jahr 1757, wo dies geschah, und die Chinesen waren hinter ihren Mauern seit Jahrtausenden dieselben geblieben.

Unter den übrigen ältesten Culturstaaten ragt vor allen Egypten hervor. Egypten wird daher als die älteste Stätte der Cultur wie im öffentlichen Leben und Verkehr, so auch in Kunst und Wissenschaft betrachtet. Ihre Wissenschaft bezog sich vorzugsweise auf die Himmelskunde und Astronomie, und ihre Kunst zeigte sich hauptsächlich in ihren großartigen wahrhaft colossalen Bauten, namentlich der Pyramiden. Es ist bekannt z. B., daß die große Pyramide des Cheops in Memphis 800′ hoch und 716′ lang war mit einer Grundfläche von 72000 □Fuß, woran nach Herodot nicht weniger als 100,000 Menschen 40 Jahre lang abwechselnd arbeiteten. Aber auch die Musik erfreute sich bei ihnen einer besonderen Pflege. Zwar haben wir auch von ihnen keine Reste ihrer practischen Musik, aber an den Wänden der in Trümmer gefallenen Riesentempel und Paläste findet sich eine bunte Fülle von Gemälden und bildlichen Darstellungen, die die neueren egyptischen Forschungen aus tausendjährigem Schutt zu Tage gefördert haben und die uns von dem Culturzustand ihrer Musik einige sichere Kunde geben.

So hat uns Prof. Lauth in einem Vortrag in der Akademie der Wissenschaften in München im Jahre 1873 nicht weniger als 12 verschiedene Instrumente aufgezählt, die bei den Egyptern im Gebrauch waren. Unter ihnen war zwar auch ein Klapperinstrument von Blech, Sistrum genannt, in der Form unserer Kinderklappern, mit Verlängerung nach oben, welche mit 4 Stäben versehen war, die die 4 Elemente bedeuteten

*) Neumaier, Geschichte der christl. Kunst rc. 1856. 1. Bd. p. 280.

und ein Symbol der Harmonie des Alls mit den 4 Weltgegenden sein sollte. Auch die Trompete und die Trommel und Pauke fehlten nicht; aber vorherrschend waren die Saiteninstrumente, deren sie nicht weniger als 6 hatten, nämlich

1) die Laute, mit 4 Zapfen zu 4 Saiten,
2) die Harfe mit 9 Zapfen und Saiten, das besonderste Begleitinstrument für den Gesang,
3) die Lyra, 4) die Cyther, 5) die Zazat, wahrscheinlich eine Art Mandoline und endlich 6) die Nazachi, wahrscheinlich ein Streichinstrument, ähnlich unserer Bratsche oder dem Violoncello.

Zu diesen kamen noch die Schalmei und die Flöte.

Mit Recht erkennt Naumann in dem verschiedenen Gebrauch der Instrumente einen charakteristischen Unterschied der damaligen Culturvölkerschaften, indem er darauf hinweist, daß das häufigere Vorkommen von Saiteninstrumenten bei den Egyptern und Indiern auf einen contemplativeren und mehr nach Innen gekehrten Sinn und somit auf eine höhere Culturstufe schließen läßt gegenüber den Chinesen, Assyrern Babyloniern und Persern, bei denen hauptsächlich Schlaginstrumente, mit Geklingel von Glöckchen oder die Blasinstrumente der Trompeten, Posaunen und Querpfeifen im Vordergrunde standen. Auch das dürfte zu beachten sein, daß bei den Egyptern die Göttin der Musik Hathor zugleich die Göttin der Liebe war (die egyptische Venus), die als Weltordnerin bejubelt wurde.

Es ist, als ob diese feinere Musik in Egypten gleichsam die Ausgleichung mit dem Gewaltigen und Massenhaften ihrer Baukunst bilden sollte, wie es dem Character ihrer contemplativen Richtung des inneren Geisteslebens neben ihren großartigen Bauprojecten entsprechend war. Daß aber das Massenhafte doch auch mit in die Musik hereinspielte, davon zeugt der Bau und die Beschaffenheit ihrer Blasinstrumente. Ich habe mir nämlich in meinen Collectaneen eine Notiz — woher ich sie genommen, weiß ich nicht mehr, ich vermuthe

aus Forkels Geschichte der Musik — aufbewahrt, daß in London, Paris und Rom alte egyptische Instrumente sich befänden von solcher Größe, daß sie kein Mensch anblasen kann. Ich wäre geneigt anzunehmen, daß vielleicht nur das Mundstück dazu gefehlt, wenn uns nicht Lucian erzählte, daß der griechische Flötenbläser Harmonides bei den olympischen Spielen so stark in seine Flöte blies, daß er todt auf dem Platze blieb. Ebenso wird uns von einem andern griechischen Musiker, einem Trompetenbläser, erzählt, dem Herodorus von Megara, dem Herkules aller Trompeter, daß er zwei Trompeten zugleich so gewaltig geblasen habe, daß man ihn nur in einiger Entfernung anhören konnte. Schletterer, von dem ich aus seinem schon angeführten Werke diese Notiz habe, fügt folgende artige Beschreibung von ihm bei: „Er trug ein Löwenfell über die Schulter geworfen, schlief auf einer Bärenhaut, hatte einen Appetit wie sein Vorbild, der große Alcide, und einen Durst, wie ihn die heutigen Trompeter noch haben". Woher Schletterer diese Nachricht hat, sagt er nicht; aber glaublich ist sie. Sagt doch Horaz, ni fallor, auch von den Sängern: Cantores amant humores = Sänger lieben einen guten Trunk, und er hat auch nicht Unrecht.

Gerne würde ich, m. H. jetzt sogleich zu dem Volke übergehen, das uns in Beziehung auf Kunst und Wissenschaft so befreundet ist, und in dessen Geschichte wir, sowohl in meinem früheren Vortrag, als wie so eben in dem heutigen, vorgreifliche Griffe gethan haben, zu dem griechischen Volke, wenn ich nicht der Vollständigkeit halber zuvor noch eines andern Culturvolkes Erwähnung thun müßte, das sowohl seiner Religion und seinem Cultus nach, als nach seiner musikalischen Entwickelung weit in unsere Zeit hereinreicht und uns noch heute näher steht als Egyptier und Griechen, nämlich des israelitischen Volks. Ich wollte nur, ich könnte für unsern Zweck recht viel Erfreuliches berichten. Dem ist aber auch nicht so.

So weit auch die Geschichte des israelitischen Volkes nach den biblischen Berichten zurückgeführt wird, als Culturvolk

beginnt es erst mit der Gesetzgebung Mosis und tritt als solches eigentlich erst mit dem Königthum auf. Was uns daher von Jubal als dem Stammvater der Pfeifer und Geiger gesagt wird, was uns von dem Lied der Israeliter nach ihrem Durchgang durch das rothe Meer und von dem Gesang der Mirjam, von der Einnahme Jericho's durch den Schall der Posaunen erzählt wird, gibt zwar Zeugniß, daß im Volk die Musik nicht fremd gewesen, wie bei den andern gleichzeitigen Völkerschaften, aber weiter auch nichts. Nur daß der Vorgang mit den Mauern von Jericho und der gewaltige Gebrauch der Posaunen uns an den kriegerischen Geist erinnern, der in der Eroberung des Landes durch den beständigen Kampf mit den verschiedenen paläſtinischen Völkerschaften stets unterhalten und neu entzündet wurde. Erst mit den Zeiten der ersten Könige tritt die Cultur des Volks in den Vordergrund und mit ihr die nähere Nachricht über die musikalischen Verhältnisse und Einrichtungen. Daß die Musik auch hier mit dem Cultus Hand in Hand ging und seine besondere Pflege von den Priestern im Tempeldienst fand, kann uns nicht befremden. Besonders war es der König David, der sich diese Pflege angelegen sein ließ. Sie trug aber fast mehr noch, als bei den Egyptern, von denen sie sie ererbt hatten, den Character des Großartigen, ja Massenhaften an sich. Die gottesdienstlichen Anordnungen David's strotzten, so zu sagen, von Musik. Von den 38000 Leviten, die den Tempeldienst zu besorgen hatten, ordnete er 4000 zu Sängern und Spielleuten, welche unter 3 Oberkapellmeistern (Heman, Assaph und Jeduthun), 24 Concertmeistern und 280 Sang- und Spielmeistern standen. Salomo trat in die Fußstapfen seines Vaters und steigerte die musikalischen Kräfte fast ins Unglaubliche. Bei der Einweihung des Tempels zu Jerusalem standen die Leviten zu Tausenden um den Altar mit Cymbeln, Psaltern und Harfen, dazu 120 Priester, die mit Trompeten schmetterten. Harfen und Cythern ließ Salomo nicht weniger als 40000 anfertigen. Nach andern Nachrichten sollen bei dieser Tempelweihe

40000 Harfenisten und 200,000 silberne Trompeten in Thätigkeit gewesen sein.>

An Instrumenten fehlte es den Hebräern überhaupt nicht. Marpurg zählt ihrer nicht weniger als 31 auf. Die meisten hatten sie von Egypten herübergenommen und dieselben erweitert und vermehrt.

I. Von Saiteninstrumenten hatten sie dreierlei Arten:

1) die Kinnor, welche die Form eines griechischen Delta hatte △ und mit 10, mit 24 und 32 Saiten bezogen waren und mit Schlagfedern gespielt wurden, etwa wie unsere sogenannten Hackbretter. (Ich habe solches Hackbrett in meiner Jugend noch oft spielen sehen.)
2) das Nabel (gr. ναβλιον), welches ähnlich unseren Harfen mit 12 bis 24 Saiten bezogen und theils mit den Fingern, theils mit einer Feder gespielt wurde.
3) ein Streichinstrument von verschiedener Größe, Minnim, Schalisim und Michol genannt. Es war nur mit 3 oder 4 Saiten bezogen und wurde mit einem aus Pferdehaaren gefertigten Bogen gestrichen, also ganz nach Art unserer Geige oder Bratsche.

II. An Blasinstrumenten hatten sie:

1) Flöten, kleinere und größere mit 4 bis 6 Löchern,
2) Hörner oder Posaunen, deren zweierlei Arten waren,
   a) der Zink oder das Cornett, aus dem Horn eines Thiers verfertigt (Keren genannt), jetzt noch ein zinnernes Register unserer Orgel,
   b) das Krummhorn (Schofar), unserm Waldhorn oder dem Serpent ähnlich.
   c) Trompeten, klein und groß, Chasosra genannt, soll von Moses erfunden worden sein, kommt jedoch auch bei den Egyptern unter demselben Namen vor.
   d) Die Sackpfeifen, mit 2 Röhren, welche in einem ledernen Sack unten und oben eingesteckt waren und von denen die obere Röhre zum Einblasen der Luft, die

andere, mit Löchern versehen, zum Spielen gehörte (unsrem Dudelsack ähnlich).

e) eine Art Orgelwerk, von kleinerem und größerem Umfang (Makroschita und Migrepha genannt) mit 7 Pfeifen auf einer Windlade, an welcher eben so viele Stäbe oder Tasten zum Niederdrücken angebracht waren. Der Wind mußte von dem Spieler oder von einem andern Mithelfer eingeblasen werden. Dies war wohl der erste Anfang unserer Orgel, die von den Griechen als Wasserorgeln und Windorgeln weiter ausgebildet worden.

III. Die Schlaginstrumente, nämlich

1) die Pauke oder Trommel von verschiedener Art und Form, und zwar a) die einfache Hand- oder Jungfernpauke, b) die Ringelpauke, ähnlich wie das Tamborin, c) die Glockenpauke, d) die Mörselpauke und e) die Kugelpauke, welche etwas complicirter war, als die andern. Es war ein kleiner länglich viereckiger Körper, über welchen eine starke Saite oder Schnur gespannt war, daran waren etliche Kugeln befestigt, die, wenn man auf sie schlug, theils aneinander, theils auf den Klangboden stießen — und so ein ziemliches Gerassel geben mußten. Endlich

2) die Cymbeln, welche gleichfalls verschiedener Art und Form waren, nämlich Paukencymbeln (noch jetzt bei unserer Musik als Blechschellen im Gebrauch), Schellencymbeln und Glockencymbeln, ein langer Stab mit Schellen oder Glocken verschiedener Größe behangen.

Ob diese Beschreibung von Marpurg ganz richtig und zutreffend ist, kann ich nicht entscheiden. Noch wird darüber gestritten.

Was den Gesang betrifft, so haben wir zwar von der großen Menge der Sänger gehört, von ihrem Gesang selbst ist uns nichts übrig geblieben oder geschichtlich überliefert. Nur so viel ist gewiß, daß er eintönig, d. h. blos melodisch war, und daß, wenn von abgetheilten Chören, wie die Psalmen es verlangten, die Rede ist, man nicht an vielstimmige oder

harmonische Chöre, wie bei uns, zu denken hat. Die Art, wie der Gesang heutzutage noch in den Synagogen von den Vorsängern aufgeführt wird, giebt uns gleichfalls keine Einsicht über denselben, oder jedenfalls keine empfehlende. Und die Psalmtöne, wie sie in die christliche Kirche in Gebrauch gekommen sind, sind jedenfalls in ihrer festgestellten achtartigen Form eine spätere Feststellung. Nur eines möchte ich dabei bemerken. Es findet sich nämlich bei all diesen Völkern, daß sich neben der, daß ich so sage, offiziellen und öffentlichen Musik, noch eine stille Privat- oder Hausmusik oder Hausweise bildete, die wir als Volkslied bezeichnen können, und die z. B. von David für einen Theil seiner Psalmen verwendet worden zu sein scheint. Dahin deuten wenigstens einzelne Ueberschriften der Psalmen, z. B. Ps. 22: „Von der Hindin, die frühe gejagt wird; oder „Von der stummen Taube in der Fremde", Ps. 56, oder „Verderbe nicht", Ps. 57, 58, 75.

Das ist alles, was wir von der hebräischen Musik wissen, soviel schon über sie geschrieben worden ist und noch geschrieben wird. Für die innere Ausbildung der Tonkunst hat sie keinen, weder einen praktischen, noch theoretischen Gewinn gebracht. In culturhistorischer Beziehung dürfte noch zu erwähnen sein, daß die Blüthe der Musik sofort mit der Blüthe des Volks selber sank, und das trat schon gegen das Ende der Salomonischen Herrschaft ein, mit der orientalischen Ueppigkeit seines Hoflebens. Die hebräische Geistescultur blieb, so zu sagen, auf halbem Wege stehen, blieb eine beschränkte, von der Cultur anderer Völker abgeschlossene, einseitige, wie ihr Cultus im Jehovadienst, der sich nicht zur geistigen Höhe erhob. Jehova war der Mächtige, der Gewaltige, ein starker eifriger Gott — seinem Cultus entsprach die Musik. Mit der Theilung des Reichs war die alte Tempelherrlichkeit ohnehin vorüber; und wie die Propheten so oft Ursache hatten, über die Ausartung des Volks zu klagen, ist bekannt. Insbesondere scheinen auch bei den Hebräern die Sängerinnen gefährliche Personen gewesen zu sein, wie die Warnung Sirachs ausweist: „Fleuch die Buhlerin,

daß du nicht in ihre Stricke fallest, gewöhne dich nicht zur Sängerin, daß sie dich nicht fahe mit ihren Reizen". Sie sehen m. H., es geschieht nichts Neues unter der Sonne. Alles schon dagewesen, sagt Ben Akiba.

Wir kommen nun zu den Griechen, zu dem Volk, welches das Erbe der älteren orientalischen Culturhinterlassenschaften angetreten hat. Viel war diese Erbschaft nicht werth, namentlich in Bezug auf Tonkunst. Die Griechen mußten, sobald sie in das Bewußtsein der Kunst als Kunst überhaupt und so auch der Tonkunst eintraten, förmlich von vorn, so zu sagen vom ABC der Musik anfangen. Wer aber das bewegte und bewegliche Gesammtleben des griechischen Volks nach seinen verschiedenen Volksstämmen und Volkscharaktern und deren natürlichen Begegnungen und Reibungen sich vergegenwärtigt, wird sofort erwarten, daß auch die Musik von ihren starren Fesseln des orientalischen Kastengeists und Priesterdespotismus befreit sich einer freieren Bewegung zu erfreuen müsse angefangen haben. Und so ist es auch. Man kann sagen, daß die Musik als Kunst erst bei den Griechen zu sich selbst gekommen ist, indem sie hier zum ersten Mal in ihrer natürlichen Selbstentfaltung, bis zu einem gewissen Grad mit Bewußtsein erfaßt und wissenschaftlich construirt wurde und so eigentlich erst recht geschichtlich geworden ist.

Die außerordentliche Begabung des griechischen Volks ist bekannt. Und um diese Begabung auch thatsächlich zur Entfaltung zu führen, dazu vereinigte sich alles, was darauf Einfluß haben, was die Hand dazu bieten konnte, geographische Lage und klimatische Verhältnisse, politische Kämpfe und sociale Reibungen und dazu die mannichfaltigsten Berührungen mit andern Nationalitäten, wie ihre eigenen großartigen öffentlichen Volks- und Festversammlungen mit ihren Kampfspielen und Kampfpreisen; das Alles half zusammen. Die bekannte Frage: Was lacht über Griechenland? mit der Antwort: ein heiterer Himmel — ist wahrlich nicht blos auf die klimatische Landeseigenthümlichkeit zu beschränken, sondern diese klimatische Eigen-

thümlichkeit hat ihren hellen heitern Reflex auf das ganze Leben, auf den ganzen Charakter des Volks geworfen. Und wenn wir dabei im Auge behalten, daß die Musik bei allen Völkern die stete Begleiterin und Dolmetscherin des jeweiligen religiösen Cultus ist, so werden wir auch leicht aus der Art, wie sich dieser Cultus in Griechenland gestaltete und in der griechischen Götterwelt uns vor die Augen tritt, einen Schluß auf die Gestaltung der Musik und ihrer Entwickelung ziehen können. Während in den Gebilden und Vorstellungen ihrer Götterwelt sich das Streben kundgibt, in der Realität der Erscheinungswelt die Idealität der Anschauungswelt zu suchen und zu schauen und darum das Reale selber in das Ideale zu verklären, ist Musik und Tanz, also tanzende Musik ein integrirender und wesentlicher Theil ihres Göttercultus gewesen.

Wenn wir nun die Geschichte der Culturentwickelung Griechenlands in ihre 3 Hauptepochen der Urzeit, der Blüthenzeit und der Verfallzeit theilen und die erste Epoche bis ca. 1000 Jahre vor Christo, die zweite von da bis in das 4. Jahrhundert hinein und die dritte von da bis zum Verfall und politischen Untergang feststellen, so haben wir ebendamit die entsprechenden und zusammentreffenden Epochen der Geschichte der Musik bezeichnet.

Die erste Epoche ist die Zeit des Mythen- und Heldenalters, von der ersten Anpflanzung des Landes, durch den abenteuerlichen Argonautenzug*) und den trojanischen Krieg hindurch bis zur dorischen Wanderung und Colonieenbildung, wo sich Griechenland zum erstenmal als Volk, als gemeinsamer

*) Eine Seefahrt der vielgefeierten Heroen, darunter die Namen Herkules, Castor und Pollux, Theseus, die bekanntesten sind, auf einem hierzu eigens gebauten Schiff mit 50 Rudern, Argo genannt, unter der Anführung Jasons. Diese Seefahrt ging nach Kolchis, um das goldene Vließ oder Fell des Widders, auf welchem Phrixus, ein Königssohn, mit seiner Schwester Helle über das Meer geschwommen war (daher der Name Hellespont), und das von einem Drachen bewacht wurde, zu holen, wozu ihnen die Zauberin Medea behülflich war.

Volksorganismus in seinen verschiedenen Stämmen bewußt wurde. Die Musik dieser Zeit, von der wir natürlich keine Ueberbleibsel haben, war wohl nicht anders beschaffen, als wie wir sie bei den andern Völtern haben kennen lernen. Die ersten Einwanderer und Anbauer des Landes, ein Cecrops und Danaus aus Egypten, ein Cadmus aus Phönizien, ein Pelops aus Phrygien konnten ja nicht mehr mitbringen, als sie selber hatten, und das war, wie wir gesehen haben, wenig genug. Und doch fallen in diese erste Epoche hinein die Erzählungen von den außerordentlichen und wunderbaren Wirkungen der Musik auf Menschen, Thiere, Bäume und Felsen. Von Orpheus wird gesagt, daß sich bei dem Seezug nach Kolchis die Felsen durch seine Töne im Meer auseinanderspalteten, daß Thiere und Bäume vor ihm tanzten, ja daß er die ganze Unterwelt bestürmte, um seine Gattin Eurydice wieder zurückzubringen. Ueber seinen Tönen vergaß Tantalus nach dem Wasser zu schnappen, Ixions Rad stand still, die Fässer der Danaiden blieben leer und der alte Gott Pluto ward so gerührt, daß er die geliebte Gattin ihm wirklich zurückgab. Von Amphion wird erzählt, daß die Mauern von Theben durch seine Musik in einem Augenblick wieder hergestellt worden seien, indem die Steine in tanzende Bewegung geriethen und von selbst an dem Ort ihrer Bestimmung sich einfügten.

Dr. Hand in seiner Aethestik der Tonkunst 1874, 2. Auflage, wirft allen Ernstes die Frage auf, warum die älteste Musik, wie die Sagen von Orpheus 2c. sie schildern, so unglaublich stark gewirkt habe, obgleich nur eine melodische Musik vorhanden war? und giebt zur Antwort: Eben weil der Antheil des Verstandes noch sehr gering oder keiner war und daher dem Gefühl und der Einbildungskraft keine Einschränkung von daher entgegentrat. In dieser Antwort liegt allerdings eine gewisse psychologische Wahrheit, nämlich die, daß ein einfaches Gemüth von einer einfachen Melodie mehr ergriffen wird, als der reflectirende Verstand. Allein hier liegt die Sache einfacher. Die wunderbaren Geschichten sind eben

nicht wahr, sind fabelhafte Dichtungen aus späterer Zeit, Rückbildungen in die vergangene und verlorne schöne alte Zeit, wie sie fast bei allen Völkern vorkommen; die uns aber immerhin zum Beweise dienen, welche Gewalt man der Musik beilegte.

Gehen wir daher sogleich zur II. Hauptepoche über Sie ist eingeleitet durch die sogenannte dorische Wanderung, durch welche eine völlige Umwälzung der griechischen Völkerverhältnisse, eine kulturhistorische Umwandlung im politischen wie im socialen Leben überhaupt, so auch in der Musik eingetreten ist. Drei Stämme waren es, die dabei vorzugsweise in den Vordergrund traten: Jonier, Dorer und Aeolier, welche mit den bereits vorhandenen phrygischen und lydischen die 5 ältesten Tonarten ausmachten, und welche der Musik ihren eigenthümlichen Charakter auf Jahrhunderte aufprägten und gewissermaßen die Grundtypen der griechischen Musik- und Sangesweise geworden sind. Von ihnen wissen wir, daß in jedem dieser Stämme gewisse Sängerfamilien sich bildeten, die zeitweise das Land durchzogen, von denen z. B. die Homeriden die bekanntesten sind. Wie sich in dieser Epoche das aristokratische Vorherrschen der Adels- und Fürstenfamilien im Gegensatz zum dem Volk verlor, und das Volk (δημος) selbstständiger wurde und sich mehr und mehr Theilnahme an der Regierung und Leitung der Staats- und der Volksangelegenheiten errang, so wurde auch der religiöse Cultus eine allgemeine Angelegenheit des Volks, an welchem sich zunächst die Skulptur und Malerei entwickelte und zur Blüthe erhob. Kurz, es entstand im griechischen Volksleben eine solche Regung und Bewegung nach Innen und Außen, in Handel und Industrie, in Kunst und Wissenschaft, wie wir sie bei keinem Volk in so rascher Entwickelung wieder finden. Aber auch die Musik nahm an dieser Erhebung Theil und fand in den mehr und mehr in Schwang kommenden Kampfspielen zur Ehre der Götter Gelegenheit und Reiz zur practischen Entfaltung. Nicht blos jeder Stamm besaß seine heimischen Spieler und Sänger mit dem eigenthümlichen Character ihrer Weisen, sondern

auch die einzelnen Städte brachten ihre Sängerchöre zum gemeinsamen Wettkampf mit. Dabei suchte jeder Stamm seine eigenartigen Gesänge und Gesangsweisen so zu bewahren, daß man genau Jonier, Dorier, Aeolier, Phrygier, Lydier unterscheiden konnte; eine Erscheinung ganz so, wie wir sie in unsern Tagen an unsern großen Sängerfesten haben. Aber gerade diese Feste dienten dazu, die Stämme auch in musikalischer Beziehung näher zu bringen, den Unterschied nach und nach mehr zu verwischen, um auch in der Musik für die sich bildende Gemeinsamkeit des Volkes einen entsprechenden kulturhistorischen Ausdruck zu finden. Es gehörte nur ein Mann dazu, der die verschiedenen Spiel- und Sangweisen sammelte und möglichst zum Gemeingut machte. Dieser Mann fand sich in dem berühmt gewordenen Kytharoden Terpander von Lesbos, von dem wir später noch Einiges hören werden. Indeß wird es doch angezeigt sein, aus der eigentlichen Beschaffenheit der griechischen Musik, aus ihrem Tonsystem und dessen Entwickelung Einiges mitzutheilen.

Die Grundlage der griechischen Tonkunst ist der Vierklang oder das Diatessaron oder Tetrachord, welches zunächst und zuerst aus 2 Tönen oder Saiten, nämlich der Quart bestand. Das ist das ABC, mit dem die Griechen die Entwickelung ihres Tonsystems begannen. Die Erfindung dieser Tonarmuth wird dem Mercur zugeschrieben, der einmal am Ufer der See spazieren gegangen sei und dort an eine ausgetrocknete Schildkröte angestoßen habe, welche mit zwei übriggebliebenen getrockneten Sehnen bespannt gewesen und die 2 angegebenen Töne die Quart gegeben hätten. Dieselbe Erfindung wird freilich in Egypten einer egyptischen Gottheit, Thot oder Thaut in derselben Weise zugeschrieben. Daran liegt nun weiter gar nichts; die Erfindung ist zu armselig, als daß sie werth wäre, daß sich Götter drum streiten.

Mit 2 Tönen läßt sich nichts anfangen. Man zog daher bald eine dritte Saite dazwischen und hieß die 3 Töne „Hypate, Mese, Nete“, untersten, mittleren, höchsten Ton; und bald auch

noch eine vierte Saite; das ist das Tetrachord, 4 Saiten und Töne, welche in ihrer Folge einen halben und zwei ganze Intervalle, oder wie man gewöhnlich, aber unrichtig sagt, aus einem halben und drei ganzen Tönen besteht. Die zuletzt dazwischen eingesetzte Saite, die jedoch den 2. Platz einnahm, hieß Lichanos, der Zeigefinger, weil sie mit diesem Finger berührt wurde. Ich erwähne diese Namen blos darum, weil sie die Grundbenennungen blieben, als sich das Tonsystem auch auf mehrere Octaven erweitert hatte. Fragen wir aber im Ernst nach der Erfindung dieser 4 Töne, so hat die Natur selbst sie an die Hand gegeben; sie ist nämlich nichts anderes als die Hälfte der Naturtonleiter oder Urklangleiter (s. ersten Vortrag), die eben aus zwei solchen Vierklängen heute noch zusammengesetzt ist: c d e f — g a h c. — Aus diesen ersten 4 Urtönen wurden 3 Tonarten oder Tonfolgen gebildet und nach den 3 ältesten Stämmen des Volks dorisch, phrygisch, lydisch genannt, nämlich so: h c d e, a h c d, g a h c, nur natürlich nicht unter diesen Namen, sondern blos nach den dadurch bezeichneten Intervallen ½, 1, 1, 1; 1, ½, 1, 1; 1, 1, ½, 1, so daß nur dieselben 4 Saiten anders gestimmt waren (s. Beilage, Figur 3). Aber auch mit diesen 4 Tönen war wenig anzufangen, denn die 2 ursprünglichen Töne, der erste und der vierte, waren gewissermaßen heilig und unantastbar; nur die zwei mittleren waren veränderlich. Um eine Mannichfaltigfaltigkeit der Tonfolge zu erzielen, wurde zuerst die 2. Saite um einen halben Ton zurückgestimmt, so daß daraus ½, ½, 1½, 1 als Tonfolge entstand, die man die chromatische (farbige) Tonfolge oder Klanggeschlecht nannte, dann stimmte man so, daß 2 Viertelstöne oder zwei Viertels-Intervalle auf einander folgten, also ¼, ¼ und 2 ganze, welche Tonfolge man das enharmonische Klanggeschlecht nannte. Die ursprüngliche erste Tonfolge hieß das diatonische. Uns ist es unmöglich, Viertelstöne zu unterscheiden, es gehört dazu ein griechisches Ohr. Ich nenne aber auch diese 3 Namen nur deshalb, weil sie nicht blos im griechischen Tonsystem geblieben sind, sondern

auch heutzutage noch im Gebrauch sind; nur mit dem Unterschied, daß wir unter dem enharmonischen Klanggeschlecht etwas ganz anderes, und nach meiner Ueberzeugung etwas verstehen, was practisch gar nicht vorhanden ist, nämlich die sogenannte schwebende Temperatur, worüber ich jedoch hier nicht weiter eingehen kann. — Nun hatte man zwar statt 4 so ziemlich 12 verschiedene Töne. Allein für die Verwendung und Verbindung dieser Töne zu einer Melodie galt es als Gesetz, daß man weder ohne Weiteres von einer Tonart in die andere, noch von einem Klanggeschlecht in das andere übergehen durfte. Dazu kam noch ein weiteres Gesetz für die Melopöie, wornach es nur eine 4fache Tonverbindung gab: die Führung, d. i. die Töne auf und ab ohne Sprung, die Flechtung in Terzensprüngen auf und ab, die Würfelung, das mehrmalige Aufschlagen eines und desselben Tones, und endlich die Dehnung, das längere Verweilen auf einem und demselben Ton.*) Endlich kam zu diesen Beschränkungen noch ein Drittes hinzu. Es war eine Eigenthümlichkeit des griechischen Geistes, Alles zu individualisiren, characteristisch zu bestimmen und darnach zu systematisiren. So hatte jede Tonart ihren eigenen Character, jedes Klanggeschlecht seinen eigenen Character und jede melodische Verbindung der Töne ihren eigenen Character, wornach jeder dieser Charactere seine eigene Bestimmung für die practische Verwendung hatte, wovon ich im ersten Vortrag eine kurze Beschreibung gegeben habe. Solche wahrhaft spanische Stiefeln konnte sich der in die II. Epoche eintretende Geist der lebendigen Culturentwickelung des griechischen Volkslebens in die Länge nicht gefallen lassen. Zudem war ja die menschliche Stimme ohnehin nicht zu beschränken und schritt weit über diese Grenzen hinaus, wo sie nicht durch Gesetz und Tradition zurückgehalten wurde. Aber von alther-

*) Ich mache auch hier darauf aufmerksam, daß es nur dem griechischen plastischen und individualisirenden Geist entspricht, schon den Ton an sich in seiner einfachen Wiederholung als Musik und gleichsam als Melodie zu empfinden.

gebrachten Sitten, Gesetzen und Traditionen sich loszureißen und neue Bahnen zu brechen, ist immer schwer. Aber es mußte kommen. Denn wie sich die alte Musik, namentlich in ihren enharmonischen Tonfolgen ausnahm, das mögen wir aus einem Aristophanischen Lustspiel, „die Ritter" genannt, ersehen, wo zwei Bediente, als Feldherrn verkleidet, auf der Bühne erscheinen, die sich über ihre Herrn beklagen und in die Worte ausbrechen: „Laßt uns doch wie ein paar Flöten, die ein Lied des Olympus*) spielen, gegen einander heulen", worauf sie ein dutzendmal nach einander die Silbe μὴ μῆ gleich einer Heerde Schafe mit dem jämmerlichsten Geschrei wiederholen. Ein wahres Katzenconcert, wie Marpurg dazu bemerkt, aber von Aristophanes gut erdacht, um dieses Klanggeschlecht in Mißkredit zu bringen.

Endlich erschien der Mann, der die alten Fesseln zu durchbrechen den Muth und die Begabung hatte. Es war der bereits oben genannte Liedersammler Terpander, im Jahre 670 vor Chr., der ohne Weiteres zu den 4 Saiten seiner Lyra noch 3 Saiten fügte und so 2 Tetrachorde mit 7 Tönen, nämlich: h c d e e f g a, mit einander verband. — Das mag für uns m. H. als eine sehr geringfügige Aenderung erscheinen, aber damals brachte diese Aenderung einen solchen Sturm in der musikalischen Welt hervor, daß, wie erzählt wird, Terpander von den Lacedämoniern vor das Ephorengericht geladen und ihm eine Strafe auferlegt wurde. Dafür aber gewann er in einem bald darauf folgenden carnischen Festspiel den ersten Preis und wurde vom Volk von der Strafe freigesprochen. In den pythischen Spielen, wo er neben seinen eigenen Gedichten auch die Gedichte Homers absang, trug er 4 mal den Preis davon, wie Plutarch erzählt. Und als bald darauf in Lacedämon ein Aufruhr entstand und man das Orakel befragte, wie der entstandenen Verwirrung gesteuert werden könne, so gab dasselbe

*) Olympus galt für den Erfinder des enharmonischen Klanggeschlechts.

zur Antwort, man solle den lesbischen Sänger (Terpander) kommen lassen. Er kam und die Ruhe der Republik wurde wieder hergestellt. Von da an war die lesbische Singart das Muster aller Singarten; und wenn man einem Sänger ein Compliment machen wollte, so sagte man, er singe im lesbischen Geschmack. Kurz, mit dieser Terpanderschen Tonerweiterung schien den Griechen eine neue Welt aufzugehen. Terpander hatte vorläufig nur die diatonische Scala, das diatonische Klanggeschlecht benutzt. Olympos der jüngere, c. 660 bis 620 führte die Vermischung und Verbindung des chromatischen Klanggeschlechts mit dem diatonischen ein zu stürmischen, regellos schwärmenden Tonstücken. Damit war nicht blos das alte Gesetz über den beschränkten Gebrauch dieser Klanggeschlechter durchbrochen, sondern auch die Abgrenzung der einzelnen Tonarten ließ sich nicht mehr festhalten; und als durch Pythagoras, c. 550, auch noch, um die volle Octave herzustellen, die achte Saite hinzugefügt war, so fügte sich nach und nach ein Tetrachord an das andere an, so daß der Umfang der Töne sich in kurzer Zeit auf 3 bis 4 Octaven erstreckte und somit die ganze Fülle der Naturtonleiter sich dem Volke für die practische Musik zur Verfügung stellte. Zur practischen Musik sage ich, denn um dieselbe Zeit bemächtigte sich auch der griechische Forschergeist der Musik zur Untersuchung der der Tonkunst zu Grunde liegenden Gesetze, und es bildete sich neben der practischen Musik eine rein wissenschaftliche Musik oder musikalische Tonwissenschaft aus, wovon ich bereits in meinem ersten Vortrag, und namentlich des Pythagoras und Aristoxenus Erwähnung gethan habe. Diese Untersuchungen haben ihren Werth durch alle Zeiten behalten, wenn auch die Praxis daneben ihre eigenen Wege ging. Pythagoras selber war noch Musiker. Seine Schüler und Nachfolger hörten nach und nach ganz auf, practische Musiker zu sein. Wissenschaft und Praxis wurden getrennte Gebiete, und das Volk sang und spielte nach Herzenslust, ohne sich um die steife wissenschaftliche Theorie zu kümmern.

Aber auch noch andere Veränderungen gingen auf dem musikalischen Gebiete vor, die mit der Culturentwickelung des Volkes zusammenhingen.

Daß die Poesie sich gleichfalls zur entsprechenden Höhe erhob, werden wir natürlich finden; die Dichtersänger Ibikus und Arion sind bekannte Namen, besonders auf dem erotischen und dithyrambischen Gebiet. Pindar, 522 vor Chr., war Meister in allen Gattungen der Poesie und Gesangformen; er war Dichter, Sänger, Tonsetzer und Flötenbläser in einer Person. Neben dem lyrischen Dithyrambus entwickelte sich das Drama. Bei der Seeschlacht von Salamis, 480, berührten sich die Geschicke der 3 berühmtesten Dramatiker Griechenlands. Aeschylus half den Sieg erringen, Sophokles tanzte um die Siegestrophäen und Euripides wurde an diesem Siegestag geboren. Die Dichtkunst hatte bereits das Uebergewicht gewonnen, die Musik trennte sich und ward selbstständiger. Aber auch in der Musik trat wieder eine Trennung ein, die Trennung der Instrumentalmusik vom Gesang. Künstlich gefügte Dichtungen wurden ohne Musikbegleitung vorgetragen, Instrumente wurden erweitert und vervollkommnet. Die große Zahl der Saiten auf den Instrumenten führte darauf, dieselben dadurch zu vermindern, daß man, wie bei unsern Violinen, auf einer Saite mehrere Töne spielte. Es traten bereits „Lieder ohne Worte" auf, wie unsern Tagen von Mendelssohn; der Rhythmus wurde mannichfaltiger und rascher zu Lust und Tanz, aber auch der Gesang ward melodischer, die blos recitative Weise hörte mehr und mehr auf. Kurz, die Musik war auch in dieser Epoche mit ihrer mannichfaltigen Steigerung aller ihr zu Gebote stehenden Mittel ein treues Abbild und ein treuer Spiegel des sich entwickelnden und steigernden und ausbreitenden Culturlebens im Volk. Aber mit dieser erreichten Höhe neigte sich beides seinem Verfall zu.

Wir kommen damit zur III. Kulturepoche des griechischen Volks und der griechischen Musik. Ueber den inneren sittlichen Verfall des griechischen Volkslebens brauche ich mich nicht des Näheren einzulassen; er wird sich auch im Verfall der Tonkunst genugsam wiederspiegeln.

Eingeleitet wurde diese Epoche des Verfalls bereits durch den bekannten Sänger der Liebe und der Lust und des Weins, Anacreon im Anfang des 4. Jahrhunderts vor Chr. Er war seiner Zeit so zu sagen der Löwe des Tags, der wohlgelittene Gast an den Fürstenhöfen, der mit Jubel empfangene Sänger des Volks. Seinen Dichtungen entsprach seine Musik. Nicht mehr der Preis der Gottheit war es, der von da an Dichter und Musiker begeisterte, sondern die Rundgesänge (Skolien) beim frohen Mal und bei Weingelagen erschallten zur Erhöhung der Lust und Freude; nicht mehr am Altar der Götter war die Stätte geweihter Tonkunst, sondern theatralische Form hatte die Musik angenommen, seit die Theater erbaut und geöffnet waren. Die Musik gewann/ an Lebhaftigkeit, an Glanz und sinnlicher Fülle, aber sie verlor ebenso an Würde und Bedeutung. Die Künstler wurden Virtuosen; durch persönliche Geschicklichkeit zu glänzen, Reichthümer sich zu erwerben, das war ihre Absicht, ihr Ziel; Buhlen um Beifall und Gunst das Merkmal ihres Auftretens; Eitelkeit der Künstler war zum Sprüchwort geworden; Jedermann trieb jetzt Musik. Saitenspiel und Gesang gehörte zur Bildung. Das wäre zwar an sich kein Schaden gewesen, wenn die Richtung des Geschmacks eine der edlen Kunst würdige gewesen wäre. Aber es war das die Zeit, wo das ganze Land mit schönen „nichtsnutzigen“ Flötenspielerinnen überschwemmt wurde. „Die Kunstgeschichte Griechenlands besteht fortan nur noch aus einer Kette entwürdigender, betrübender Thatsachen und lächerlicher, anstößiger Anekdoten“, sagt ein neuerer Schrifteller über Geschichte der Musik;*) und Aristoteles spricht sich zu seiner Zeit (in der letzten Zeit des dritten Jahrhundert vor Chr.) folgendermaßen über die Kunst aus: „Der Virtuose übt seine Kunst nicht zu seiner sittlichen Ausbildung, sondern lediglich um des sehr gemeinen sinnlichen Vergnügens seiner Zuhörer willen, sein Gewerbe ist daher eines freien Mannes unwürdig, Sache des blosen Miethlings und

*) Schletterer a. O. S. 43.

Handwerkers. Sein Zweck und Ziel ist tadelnswerth, und indem er sich den unlöblichen Forderungen der Menge anbequemt, verdirbt er die Musik".

So hat sich auch hier das Wort Winkelmanns, wenn ich nicht irre, bewahrheitet, daß, wenn je die Kunst zu Grunde gegangen ist, sie durch die Künstler zu Grunde gegangen sei.

Winkelmann begeht, ebenso wie Aristoteles nur den Fehler, wie mir scheint, daß sie vergessen, daß die Musik wie die Musiker doch im Grunde nur der Spiegel und das Echo der Culturstufe des Volks sind. Der Ausspruch des Aristoteles ist jedoch nicht die einzige Stimme, die über die Ausartung der Musik der damaligen Zeit laut geworden; aber es ist die Stimme eines Mannes, den man nicht mit Marpurg zu den alten Jungfern rechnen kann, „die nichts billigen, als was ihre Frau Großmamma billigte". Doch führt Marpurg selber das Urtheil eines Mannes an, den er für competent hält. Es ist das Urtheil, das Plutarch in seinem Gespräch über die Musik ausspricht und das für die Geschichte der Musik zu interessant ist, als daß ich mich entschließen könnte, es Ihnen vorzuenthalten. Plutarch ergießt sich da — er lebte freilich erst 50 Jahre nach Chr. Geburt — in den bittersten Klagen über den Verfall der Musik seiner Zeit, den er der theatralischen Musik zuschreibt, und sagt: *)„Wenn man in die ällerältesten Zeiten Griechenlands zurückgeht, so wird man finden, daß die theatralische Musik damals annoch unbekannt war. Man bediente sich der Musik zu nichts anderm, als die Götter zu verehren, die Helden zu preisen und die Jugend zu bilden. — Was die Musik unserer Zeit belangt, so ist solche von dem, was sie früher war, dergestallt verschieden, daß man nicht allein die Musik nicht mehr zur Verbesserung der Sitten anwendet, sondern sogar nicht einmal mehr weiß, wie diese Art Musik beschaffen gewesen ist, indem jetzt alle, die dieser Kunst obliegen, sich

*) Ich gebe die Stelle nach der Uebersetzung Marpurgs.

gänzlich der theatralischen Musik überlassen. — Es war aber nicht genug, daß die gute alte Musik von Lasus, Melanippides, von Philoxen und Timotheus durch allerhand wunderliche Neuerungen verdorben ward. Die Musik, die sonst der Poesie unterworfen war, fing an, sich die Herrschaft über die Poesie anzueignen. Diese neue Art von Musik gab dem Pherekrates (ein Comödienschreiber zur Zeit Alexander des Großen) Anlaß, die Musik als eine mit Schlägen übel zugerichtete Frauensperson aufs Theater zu bringen. Da fragt sie die Gerechtigkeit, wer sie so gemißhandelt habe, und die Musik antwortet folgendermaßen:

Ich will Dirs gerne eröffnen, meine Freundin, und ich glaube, daß Du es mit so großem Vergnügen hören wirst, als ich es Dir erzählen werde. Die erste Urheberin meines Unglücks ist Melanippides, der mich ganz entkräftet und mittelst seiner 12 Saiten ganz weibisch gemacht hat. Doch dieser Mensch war noch nicht fähig genug, mich soweit herunterzubringen, als ich es jetzt bin. Cinesias, dieser verwünschte Athenienser ist es, der mit den unmelodischen Gängen, womit er seine Dithyramben durchflicht, mich dergleichen verunstaltet und verhunzt hat, daß man nicht mehr weiß, was rechts, was links. Und wie richtet mich Phrynis zu, wenn er mit seinen Coloraturen und Läufern nach seinem Gefallen herumtummelt, und aus seinen 7 Saiten 12 verschiedene Töne hervorbringen will. Doch diese Leute konnten mich noch nicht zur Verzweiflung zu bringen. Hatten sie einen Fehler gemacht, so wußten sie selbigen wieder zu verbessern. Dem Timotheus war es vorbehalten, meine werthe Freundin, meinen Untergang gänzlich zu befördern. Wer ist denn dieser Timotheus? fragte die Gerechtigkeit. Der Rothkopf, der Milesier, antwortet die Musik, der mit seinen frechen Veränderungen und seinem ausschweifenden Gepitzel alle andern, worüber ich mich beklagt habe, noch bei Weitem übertrifft. Kaum begegne ich ihm, so kömmt es ihm an, mich sogleich in 12 Töne zu zerlegen ꝛc.

Kurz m. H., so verlief die griechische Musik, und verlief sich, wie sich Griechenland selber verlief; und so ging sie an die Römer über, wie Griechenland selber an die Römer überging. Und in den Händen der Römer ist sie um kein Haar weiter gefördert worden. Italien scheint für eine spätere Entwickelungszeit der Musik aufgespart zu sein; und ich würde auch von der griechischen Musik nicht so viel geredet haben, wenn sie nicht an sich ein Stück der Culturgeschichte eines so wichtigen Culturvolks gewesen wäre, und wenn sie nicht auch in der späteren Zeit nicht blos einen bleibenden wissenschaftlichen Einfluß geübt hätte und selbst Versuche ihrer Restauration hervorgerufen hätte. Das letztere war selbst noch im vorigen Jahrhundert der Fall; und es läßt sich wohl keine komischere Situation denken, als wenn z. B. der gelehrte Professor Meibomius, wie Riehl erzählt (es war gegen Ende des 17. Jahrhunderts), als einer der ersten Verfechter der griechischen Musik am schwedischen Hofe nach einer altgriechischen Arie altgriechisch zu tanzen versuchte.

Hiermit, m. H., könnte ich eigentlich die griechische Musik beschließen. Aber es sollte mich wundern, wenn Sie nicht selber bereits in meiner Darstellung eine Lücke gefunden und etwas vermißt hätten, was als wesentlich dazu gehörig betrachtet werden könnte. Ich habe von dem griechischen Tonsystem, von den Tonarten und Tongeschlechtern, von Instrumenten und von der Melodie und deren Gesetzen in der Musik der Griechen gesprochen, aber von ihrer musikalischen Harmonie oder harmonischen Musik kein Wort. Hatten die Griechen eine Harmonie oder hatten sie keine? Das war ja ein Hauptstreitpunkt bei dem Versuch der Wiederherstellung der alten griechischen Musik im 17. und 18. Jahrhundert; und auch in unserm Jahrhundert ist diese Frage wieder angeregt durch die eingehenden Forschungen des Herrn v. Drieberg. Und Drieberg hat sich alle Mühe gegeben, den Griechen auch den harmonischen Musiksatz zu vindiciren; und es fehlt nicht viel, so läßt er uns ein wohlbesetztes Beethovensches Quartett von

griechischen Musikern vortragen, ähnlich wie auch der französische Pater Menetrier die Griechen in den contrapunctischen und kanonischen Sätzen geübt sein läßt comme il faut.*)

Drieberg hat einmal,**) freilich bei anderer Gelegenheit, den Ausspruch gethan: „Die Franzosen haben eine große und characteristische Erfindung gemacht, sie haben — den Windbeutel erfunden". Daß paßt. Allein auch Drieberg ist es nicht gelungen, den factischen Beweis zu liefern, daß die Griechen die harmonische Musik gehabt haben, in dem Sinn nämlich, was wir unter harmonischer Musik verstehen.

Indeß ist und bleibt es immerhin eine auffallende Erscheinung, daß dieses begabte und gewandte Volk bei der blos melodischen Tonfolge soll geblieben sein und sich nicht bis zur harmonischen Musikentwickelung sollte erhoben haben; und es müssen doch ganz besondere Gründe oder Ursachen vorhanden sein, die dies erklären, und denen nachzugehen von Interesse ist. Es ist mir das eine zu eminent culturhistorische Erscheinung, als daß ich Ihnen meine Gedanken hierüber nicht mittheilen sollte. Ich behaupte also: Das, was wir unter Harmonie und harmonische Musik verstehen, hatten die Griechen nicht, und konnten sie nicht haben. Ich habe dafür folgende Gründe:

Mein erster Grund ist genommen aus dem naturgemäßen Gesetz der Entwickelung der Musik selber. Die Musik nämlich hat außer dem Moment, das sie auch mit der Poesie theilt, dem Tact oder Rhythmus, zwei ihr ausschließlich eigenthümliche Momente, nämlich die Melodie und die Harmonie. Es ist das die im Ton selbst und schlechthin erfaßte dialectische Bewegung seines Begriffs, nach Hegelischer Terminologie, worauf, was Ihnen nicht ohne Interesse sein wird, ein Bayreuther Arzt, Dr. Walther, der Vater des noch unter uns lebenden practischen Arztes, in seinem Werkchen: „Elemente der

*) Marpurg, S. 92.
**) a. a. O.

Tonkunst als Wissenschaft" ꝛc. 1826, die Aufmerksamkeit hingelenkt hat.*) Zur Vollendung der Musik, wie sie sich in unsern Zeiten gestaltet hat, gehören diese beiden Momente der Harmonie und Melodie so wesentlich zusammen, daß wir uns, musikalisch gedacht, weder einen melodischen Satz oder Gedanken ohne seine harmonische Gestaltung, noch einen harmonischen Satz ohne Melodie denken können.

Daraus ergeben sich von selbst drei Hauptstadien der Entwickelung der Musik, wie sie im Ton an sich beschlossen sind; die Entwickelung der Melodie, d. i. eines Tons neben dem andern; die Entwickelung der Harmonie, d. i. eines Tons zugleich mit andern, und drittens die Verbindung und organische Durchdringung und Verschlingung beider in einander; wie denn diese drei Stadien der Entwickelung geschichtlich in den auf einander folgenden Entwickelungsperioden factisch auftreten. Das erste Stadium reicht durch die ganze alte Musik bis in die ersten Jahrhunderte unserer christlichen Zeitrechnung herein, dann folgt in rascherer Aufeinanderfolge die Entstehung und Bildung der Harmonie für sich und dann die innige Beziehung und Verschmelzung beider zu dem, was wir einen bestimmten musikalischen Gedanken nennen.

Ich kann das hier nur kurz bezeichnen und muß diese interessante Partie der culturhistorischen Entwickelung einem späteren dritten Vortrag vorbehalten.

Wenn ich nun oben sagte, daß wir in unserm Stadium der Musik in ihrer vollendeten Form keinen melodischen Satz ohne Harmonie, und umgekehrt, denken können, so ist das natürlich nicht so zu verstehen, als ob nicht auch jetzt eine Melodie, ein Lied geschrieben, gedruckt und ins Publikum gebracht werden könnte, ohne das ihre Harmonie dabei stünde. Aber, wenn

*) Ein Werkchen, von dem ich, sowie von seinem nachfolgenden über den Septimenaccord ꝛc. 1855, sagen möchte, daß es vielleicht nach Jahrhunderten noch seine Bedeutung haben wird, während unzählige andere theoretische Werke und Werkchen im Strom der Zeit werden untergesunken sein.

auch ihre Harmonie nicht beigedruckt ist, so trägt die Melodie doch, als eine bestimmte und als ein, ein bestimmtes Gefühl und einen bestimmten Gedanken ausdrückendes Gebilde ihr harmonisches Gewandt in sich und mit sich, und gerade die dabei gedachte Harmonie ist es, die ihr diesen bestimmten Character verleiht, so daß mit der Veränderung der Harmonie die Melodie zwar nicht als Aufeinanderfolge der Töne, wohl aber als Trägerin des bestimmten Gedankens oder Gefühls mitverändert wird. Ja selbst die Aufeinanderfolge der Töne bleibt nur äußerlich dieselbe, während die Töne innerlich ebenfalls an der Veränderung Theil nehmen, sofern nämlich ihre harmonischen Beziehungen unter und zu einander ganz andere werden. Wir wollen dies an einem Beispiel anschaulich machen.

In der einfachen Arie Zerline's in Mozarts Don Juan: „Schelte schelte lieber Junge" ꝛc. ist das durch eigene Schuld erhöhte Mitleid und die durch dieses erhöhte naive Zärtlichkeit und Hingebung gegen ihren Bräutigam mit den sprechendsten Zügen ausgedrückt und gleichsam gemalt. Worin liegt dieser Ausdruck? Hören wir zuerst die einfache Melodie oder Tonfolge, wie sie in der Beilage (Figur 4) aufgezeichnet ist, und dann dieselbe Melodie mit veränderter harmonischer Begleitung.

Wer möchte noch dasselbe Gefühl, denselben Ausdruck, denselben musikalischen Gedanken darin finden? Ja fast möchte man kaum mehr dieselbe Melodie erkennen, eben weil die Melodie, wie sie in der Periode der vollendeten Musik auftritt, nicht durch die blos äußerliche Aufeinanderfolge der Töne bestimmt wird, sondern ihren Character durch die in der Harmonie gegebene Beziehung der Töne unter einander und zu einander erhält. So sehen wir z. B. die zweite Note b in der Mozart'schen Composition als kleine 7 von c auftreten und nach f dur überleiten; in der zweiten harmonischen Bearbeitung dagegen als die sogenannte verminderte Sept von cis zum Uebergang nach d moll; das darauf folgende g in der Mozart'schen Composition als Quint von c, in der zweiten Bearbeitung als Sept von a, überleitend durch einen Trugschluß nach b dur u. s. w.

Dies ist mein erster Grund, warum ich behaupte, daß die Griechen die Harmonie in unserm Sinn nicht gehabt haben können. Mein zweiter Grund liegt in der griechischen Musik selber, nach den Nachrichten, die wir von ihr haben. Das Wort Harmonie hatten sie, aber es wurde in einem ganz andern Sinn gebraucht, es bedeudete etwas ganz anderes. In ihrer theoretischen Eintheilung der Musik, wie sie von Aristides Quinctilianus gegeben wird, findet sich auch die Abtheilung Harmonik, aber sie wird von Ptolomäus als die Fertigkeit beschrieben, die Größe der Töne nach ihrer Höhe und Tiefe zu empfinden und von Euclid als die Wissenschaft, die Natur musikalischer Töne zu untersuchen; sie war, wie v. Drieberg sagt, ein Theil der reinen Mathematik. Das Wort Harmonie selber aber wird vielmehr für Melodie gebraucht, sodann für die Octavengattung (oder Antiphonie), für Tonart, für Modulation; kurz für alles Mögliche, nur nicht für Harmonie oder Accord in unserm Sinn.

Damit soll zwar nicht gesagt sein, daß in der practischen Musik der Griechen keine Zusammenklänge von zwei oder vielleicht auch hie und da einmal von drei Tönen zusammenklangen. Das Zusammenklingen der Octave z. B. war der Natur der menschlichen Stimme von selbst gegeben; ebenso war ihnen durch das Pythagoräische und Aristoxenische Stimmen der Instrumente die Quint und Quart als Zusammenklang von selbst an die Hand gegeben; man nannte das erstere Antiphonie, das letztere Symphonie. Selbst Terzengänge waren ihnen durch das melopöische Gesetz nahe gelegt. Aber es geschah dies, so zu sagen, zufällig, ohne bestimmtes Bewußtsein, ohne bestimmte Regelung. Harmonischen Satz wird man das nicht nennen können. Selbst Marpurg, ein Vertheidiger der harmonischen Musik der Griechen, giebt zu, daß sie ihre Melodieen „nicht polyphonisch (mehrstimmig) denken konnten, wie wir umgekehrt unsre Melodieen gar nicht anders als polyphonisch denken können“.

Hiemit stimmt aber auch, und dies ist mein dritter Grund, der ganze Character, die physische Naturanlage des

griechischen Volkes, die Naturgrundlage seiner Culturentwickelung genau zusammen; auf der einen Seite das heitere Naturell, das lebensfrohe, leicht dahinfließende Leben, auf der andern Seite ein gewisser Ernst des Forschergeistes. Jenes fand in der Kunst, dieses in der philosophischen Untersuchung seine Befriedigung. Dem Griechen war, wie ich schon gesagt habe, schon der Ton Musik, und das mehrmalige Aufschlagen eines und desselben Tones ein melodisches Gesetz, und wie Aristoxenus die Urtonleiter *πρωτον μελος*, das erste Lied, nennt, so nennt Plato die Philisophie Musik. Zwischen diesen beiden Seiten der Naturanlage befand sich eine Lücke, die Tiefe des Gemüths, die Plerophorie (Fülle) des Seelenlebens. Und diese Lücke steht mit ihrer Religion, mit ihrem Cultus im genauesten Zusammenhang.

Dies m. H. bringt mich auf den letzten und eigentlichsten und entscheidendsten Grund, warum die Griechen keine harmonische Musik haben konnten. Denn gerade diese Tiefe und Fülle des Gemüths- und Seelenlebens findet in der harmonischen Musik, und in ihr allein ihren entsprechenden Ausdruck.

Ich muß mir erlauben, auf einige Puncte aus meinem ersten Vortrag zurückzukommen. Ich habe dort darauf hingewiesen, daß der Mensch, wie er sich nun einmal in diesem Erdendasein vorfindet, mit sich selbst und mit der Erscheinungswelt in einem Zwiespalt sich befindet, nach dessen Ausgleich er strebt. Wir haben gesehen, wie er diesen Ausgleich vorzugsweise in der Religion. in dem Idealsten des Idealen, in der Vereinigung mit der Gottheit sucht, und wie die Musik dieses Streben und Sehnen nach diesem Ausgleich am lautesten verkündet, und wie ebendarum die Musik den verschiedenen Stufen des Suchens und Strebens und Irrens als Dolmetscherin folgt. Wir haben angedeutet, wie erst mit der vollendeten Offenbarung dieses Idealsten im Idealen, mit der vollen Offenbarung der Gottheit der Mensch das Ziel seines Suchens und Strebens in der religiös sittlichen Einigung mit dem Göttlichen erreicht; und daß erst mit diesem Moment oder mit

dieser Periode auch die volle Entwickelung und Entfaltung der gesammten Tonkunst in ihrer melodisch-harmonischen Fülle eintreten kann und eintreten wird.

Jener Zwiespalt aber tritt erfahrungsgemäß am grellsten und erschütterndsten, wie Naumann richtig bemerkt (in seinem Werk: Die Tonkunst in der Culturgeschichte), mit dem Gedanken und der zerstörenden Erscheinung des Todes in das Bewußtsein des Menschen ein, weil die zerstörende Macht im vollen Widerspruch zu den höheren Anforderungen seines inneren Wesens steht. Hat nun die griechische Religion, der griechische Göttercultus diesen Widerspruch gelöst? die Einigung mit dem höchsten Ideal, mit dem wahrhaft Göttlichen hergestellt? So wenig als die der Sache näher stehende hebräische Religion oder irgend eine der Religionen der alten Culturvölker. Wie es in der hebräischen Religion hieß: Im Tode gedenkt man Deiner nicht; die Todten werden Dich, Herr, nicht loben; so finden wir bei allen alten Völkern die ungestillte Klage über die Alles verschlingende Nacht und Macht des Todes; und die griechische Schattenwelt gibt dafür kaum einen nothdürftigen Ersatz. Daher die Todtenklage, die sogenannte Linosklage der Griechen, die Herodot zu seiner Verwunderung auch bei den Egyptern und Phöniziern und in Kypros wiedergefunden hat, das älteste Volkslied ist, das Naumann daher das älteste und erste Requiem nennt.*)

Die Lösung des Räthsels mit der alten Frage nach dem „Wozu und Warum"? des menschlichen kurzen Daseins liegt allein in derjenigen Religion, die diesen Zwiespalt dadurch aufhebt, daß sie der Einigung mit der Gottheit eine Brücke baut über Tod und Zerstörung hinweg und hinaus in der Vergewisserung der persönlichen Fortdauer. Mit einem Wort also,

*) a. a. Ort, S. 307 f. Herodot (geboren 484 vor Chr.) wundert sich, woher die Egypter den Linos haben. Vielleicht dürfte die Vermuthung nicht zu gewagt sein, daß dieser Gesang erst von Griechenland aus dahin gelangt sein möchte. Der verschiedene Name (Maneros) würde nicht dagegen sprechen.

m. H. — ich spreche hier nicht als Theologe, sondern ich berufe mich auf die neusten Arbeiter auf dem Boden der kulturhistorischen Musikgeschichte, die keine Theologen sind, Schletterer, Naumann, Brendel, bei denen sie denselben Grundgedanken finden; und ich will nur aus einem dieser genannten Schriftsteller einige Stellen anführen, aus Brendel, dessen Geschichte der Musik bereits in 5. Auflage vorliegt. Derselbe sagt in seiner ersten Vorlesung, S. 8: „Die glücklich begabten, feinen, scharfsinnigen Griechen besaßen zwar eine sehr ausgebildete Musik; nicht Ungeschick, Talentlosigkeit waren die Ursache der geringen Erfolge; die Musik indeß befand sich dort in einem Boden, der überhaupt nicht für sie der geeignete war. Die Tonkunst ist die Kunst des Gemüths, sie spricht als solche die innersten Tiefen der Seele aus; die innere Welt ist aber erst durch das Christenthum erschlossen worden. Bei den Griechen war der Sinn nach außen gewendet, das Plastische vorherrschend. Auch die gesammte äußere Beschaffenheit ihrer Musik war eine durchaus verschiedene, Melodie und Harmonie in unserem Sinn den Griechen gänzlich unbekannt. Das Christenthum und die Folgen desselben vernichteten daher mit Recht die griechischen Tonweisen und die griechische Theorie, obschon erst nach langen mühseligen Kämpfen, nach vielfältigen oft wiederholten Versuchen, und erst nachdem ein Jahrtausend hindurch die griechische Musik das Aufkeimen der christlichen oftmals erschwert und gehemmt hatte". Und Seite 32 sagt derselbe: „Erst das Christenthum hat den Geist in solche Tiefen hinabgeführt, daß er sich von selbst als solcher erfassen konnte; erst im Christenthum erkennt sich derselbe als den Herrn der Welt, als die Macht, welche alles Natürliche bezwingt. Durch die Reinheit des Herzens, durch die Ausscheidung alles Natürlichen wird diese Erhebung bewirkt; das menschliche Innere ist an die Spitze gestellt; die Fülle des Geistes ist aufgeschlossen, die Versöhnung mit Gott, die Lösung aller Widersprüche im Geiste, das Princip für die ganze nachfolgende Geistesentwickelung ist gegeben". — Mit einem Wort

also, das Christenthum, die christliche Religion mit ihrer Unsterblichkeitslehre ist der geistige Punkt des Archimedes, das: *δος μοι που στω*, das die alte Welt aus den Angeln hob und eine neue Geisteswelt schuf, in welcher auch der Musik die Thore einer neuen Entwickelungsepoche geöffnet wurden.

Diese neue Epoche darzustellen, soll die Aufgabe für meinen dritten Vortrag sein, wenn Sie, m. H., mit mir das gleiche Interesse für dieselbe theilen. Es wird sich in derselben ergeben, wie gerade das deutsche Volk und die deutsche Musik es ist, welche alle vorausgehenden Ausstrahlungen in sich concentriren, und so die Tonkunst auf die Höhe der Vollkommenheit gebracht haben, deren sich die Gegenwart erfreut.

Dritter Vortrag.

Die kulturhistorische Bedeutung der neueren Musik.

Ehe ich meinen heutigen Vortrag beginne, möchte ich Sie bitten, sich daran zu erinnern, daß ich keine Geschichte der Musik zu geben vorhabe, sondern nur diejenigen Momente hervorzuheben habe, welche als die Marksteine der historischen Entwickelung zugleich mit der culturhistorischen Völkerentwickelung in näherer Beziehung stehen oder zusammentreffen. Und selbst darin ist es mir schwer geworden, die rechte Auswahl zu treffen, und ich mußte gar Manches übergehen oder nur kurz berühren, was geschichtliches Interesse hätte, weil die dem Vortrag zugemessene Zeit es forderte. — Doch nun zur Sache.

Wir sind in unserm zweiten Vortrag bei dem Gedanken stehen geblieben, daß und warum das griechische Volk bei all seiner großartigen Begabung es nicht über den melodischen Satz hinaus bis zu einer harmonischen Musik gebracht hat und bringen konnte. Es war das der Mangel an dem, was die harmonische Musik zur wesentlichen Voraussetzung hat, die Tiefe und Fülle des Gemüths- und Seelenlebens, die der griechischen Cultur und dem griechischen Cultus ihrer Götterwelt nicht entsprießen konnte, da gerade das tiefste und innerste Bedürfniß der menschlichen Seele nach der vollen Ausgleichung des im menschlichen Geiste liegenden Ideals mit der Erscheinungs- und Erfahrungswelt nicht gegeben war, wie sie in der vollendeten Offenbarung der Gottheit in der christlichen Religion gegeben ist.

Wenn wir aber erwarteten, daß mit dem factischen Eintritt dieser Offenbarung auch der Anfang der neuen Entwickelungsepoche der Musik sofort oder auch nur nach Jahrzehnten sich erweisen sollte, so würden wir sehr getäuscht werden. Denn fürs Erste galt es dabei nicht eine unmittelbare Fortsetzung der bisherigen Entwickelung der griechischen Musik, es hätte dazu ein besonderes Volk da sein müssen, welche die ganze Culturentwickelung Griechenlands in sich aufgenommen hätte, was ja nicht der

Fall ist. Das Christenthum tritt im Gegentheil vielmehr in dem entschiedensten Gegensatz mit der ganzen griechischen Cultur und Weltanschauung auf, insbesondere mit dem ganzen heidnischen Cultus, also auch mit der ganzen Art, wie die Gestaltung der Musik dem heidnischen Volksleben in der Zeit der Entwickelung sich anschloß. Aber auch ein eigentliches christliches Volk war nicht vorhanden. Vielmehr sollte ja das Christenthum das Ferment sein, welches die einzelnen Völkerschaften erst durchdringen und zu einem ganz neuen Culturleben erwecken sollte, und es kam nun darauf an, wie es zu den einzelnen Völkern dringen, wie es von den einzelnen Völkerschaften in sich aufgenommen würde und mit dem Volkscharacter sich ausprägen würde, und dazu gehörten Jahrhunderte. Ja, es waren alle Resultate und Errungenschaften griechischer Tonkunst so sehr in der christlichen Volksentwickelung unbeachtet geblieben und bei Seite geschoben, daß man erst nach Jahrhunderten sich ihrer erinnerte und an sie anknüpfte. Es kann daher vom Anfang dieser neuen Welt- und Musikperiode nur von einzelnen Christen und Christenfamilien und höchstens von Christengemeinden die Rede sein, bei denen und von denen eine musikalische Culturentwickelung nicht kommen konnte. Zwar die Gabe der Musik war auch ihnen nicht fremd. Der Kirchenvater Hieronymus (im 4. Jahrh.) schreibt von den Christen seiner Zeit: Wohin du dich wendest — der Bauer hinter dem Pflug singt sein Halleluja, der Schnitter vom Schweiß triefend erholt sich mit Psalmen, der Winzer singt beim Rebenschneiden einen davidischen Gesang. Ebenso schildert es Chrysostomus (aus demselben Jahrh.): „Der Wanderer erleichtert sich die Beschwerde des Wegs durch Gesang, kurz, jegliche Arbeit wird singend verrichtet".

Wir sehen aus dieser Schilderung zugleich, woher die Gesänge der ersten Christen kamen. Es waren orientalische und speziell hebräische Weisen, die von dort auch hierüber nach dem Westen kamen, oder es waren wohl auch natürliche Ergüsse eines frommen Herzens ohne Zwang, ohne Vorschrift, so lange die

christliche Lehre noch nicht zum Dogma und die Gemeinden noch nicht zur Kirche in hierarchischer Form geworden.

Es ist zwar eine gewöhnliche und lange Zeit festgehaltene Ansicht gewesen, daß unsere heutige Musik aus der alten griechischen Musik entsprungen sei; sie wurde jedoch von Kiesewetter bereits gründlich widerlegt, indem er darauf hinweist, wie zwar allerdings zu Zeiten die Musik des europäischen Occidents bei den griechischen Schriftstellern Raths erholte. „Die Wahrheit aber ist, sagte er, daß die neue Musik nur in dem Maße gedieh, als sie sich von den ihr aufgedrungenen griechischen Systemen zu entfernen suchte, und daß sie einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erst dann erreichte, als es ihr gelang, sich auch von den letzten Ueberbleibseln altgriechischer Musik vollends zu entledigen. Sollte die schöne Kunst der Töne dereinst sich noch zu jener Vollkommenheit entfalten, deren Keim wohl überall in ihr lag, so mußte sie dort untergehen und anderwärts ein anderes Wesen neu geboren werden. (Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust". — Dem Beweis der Richtigkeit dieser Anschauung werden wir im Verlauf unsres Vortrags öfter begegnen.*)

*) Gleichwohl ist jene Ansicht neusterdings wieder hervorgetreten in dem Werk von Gevaert, hist. et theorie de la musique de l'antiquité, wovon die Augsburger allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 63 ff. einen ausführlichen Bericht gegeben hat, weshalb ich dasselbe erst hier nachträglich berühren kann. Da liest man denn die Behauptung, daß die primitive Musik der lateinischen Kirche die des damaligen Roms gewesen, also des Roms, welches die ganz in Verfall gerathene griechische Musik überkommen; ferner die Behauptung, daß diese griechische Musik nach unbedeutenden Veränderungen die unsrige geworden, und daß die liturgischen Gesänge der ersten Zeit des Christenthums sich während dieser ersten Zeit aus der griechischen Musik gesammelt haben. Solche Behauptungen lassen sich nur aufstellen, wenn man weder die erste Geschichte der christlichen Gemeinden, noch die Geschichte der Musik unserer Zeit kennt. Auch hierin hat Kiesewetter bereits das Richtige getroffen, wenn er bemerkt, wie in den Versammlungen der ersten Christen meist arme, schlichte, mit der sehr schwierigen Theorie der

Die erwähnte hierarchische Form kam indeß bald genug. Der Gedanke der Einheit der Kirche bei der schnellen und fast rapiden Ausbreitung der christlichen Religion in den verschiedenen und verschiedenartigsten Völkerschaften der ganzen Welt machte die Einheit und darum die Gleichförmigkeit des Cultus und insonderheit der Liturgie zum Bedürfniß. Und wie damals die ganze Cultur von der Kirche ausging und in dem Clerus fast ausschließlich noch alle wissenschaftliche und künstlerische und sonstige Bildung sich concentrirte, so ist von da an auch die ganze Musik auf die Kirche beschränkt und in den Händen der Cleriker gewesen, so zwar, daß nach und nach die Gemeinde und der

griechischen Musik ganz unbekannte Leute waren, und daß daher bei ihnen nur ein höchst einfacher, kunst- und regelloser Naturgesang habe entstehen können. Es scheint dem neusten Forscher über die griechische Musik begegnet zu sein, was jeder Spezialist in der Geschichts- und Antiquitätenforschung an sich erfährt, daß jede Kleinigkeit von Interesse, groß und wichtig wird, und er nicht begreifen kann, wie das nicht auch Anderen von gleichem Interesse, von gleicher Wichtigkeit sein könne. Wir wollen die gewöhnliche Entschuldigung, gegen die Gevaert eifert, daß nämlich, weil man über die Musik des Alterthums nichts Bestimmtes wisse, auch das, was man darüber erfahren könne, für die anderen Musiker kein Interesse habe, nicht in Schutz nehmen; aber die Geschichte der Entwickelung der Musik der christlichen Welt gibt doch kein sonderliches Zeugniß gegen diese gewöhnliche Ansicht. Ebenso wenig wollen wir in Abrede stellen, daß die griechische Musik in ihrem Genre es zu großer Vollkommenheit gebracht habe, wie wir in unserem zweiten Vortrag gesehen haben. Wenn aber Gevaert den Ausspruch thut: „Wenn die Jahrhunderte lang für göttlich (!) gehaltenen olympischen Compositionen für uns nichts als ein leeres Geklimper wären, mit welchem Recht könnten wir an die Unsterblichkeit Bachs, Händels, Beethovens glauben"? — so ist dies eine antiquarische Ueberschätzung und Ueberschwenglichkeit, die ganz vergißt, daß die neue Musik eben etwas Neues ist, etwas, was nicht dagewesen. Das, was an der griechischen Musik Hauptsache und Hauptaufgabe war, mathematische Theorie der Tonverhältnisse, ist nicht verloren gegangen, sondern auch in der Theorie unserer Musik, soweit es nöthig war, übergegangen. Auch vergißt man bei solcher Ueberschätzung gänzlich, daß kein Volk und keine Zeit darauf Anspruch machen kann, Alles

gemeinschaftliche Gesang vollends aus dem öffentlichen Cultus verdrängt wurde, und auch das, was sich etwa dem Volksleben Entstammendes lebendiger regte und bewegte, abgewiesen und verbannt wurde. Es bildete sich dadurch eine feste, unabänderliche, kirchlich-liturgische Gesangsweise, besonders durch Gregor den Großen, der gregorianische Gesang (Choral), auf den wir hier nicht weiter eingehen können. So wenig aber damals überhaupt noch von einer christlichen Volkscultur, insbesondere bei den germanischen Völkerstämmen die Rede sein konnte, so ist doch Eines nicht unbeachtet zu lassen. Wie wir nämlich schon bei den älteren Völkern beobachtet haben, daß

---

zu haben, was Kunst heißt, sondern eben nur das, was dem jeweiligen, der geistigen Anlage zusagenden und entsprechenden Culturstand eines Volkes und einer Zeit angemessen ist. Die Frage, warum gerade die Griechen nichts Vollkommenes sollten geleistet haben, hat schon Marpurg (a. a. Ort. S. 92) in artiger Weise mit der Gegenfrage beantwortet, warum denn die Franzosen bei ihrem Geschmack und bei ihrer vorzüglichen Stärke in allen andern Künsten und Wissenschaften in der Singmusik annoch zurückbleiben &c.? — Endlich darf man auch nicht vergessen, daß aller Musik aller Zeiten und Völker eine und dieselbe Grundlage, ein und dasselbe Naturgesetz der natürlichen Tonleiter (*πρῶτον μέλος*, s. den zweiten Vortrag) gemeinsam ist, wovon je nach Bedürfniß und Entwickelungsstufe Gebrauch gemacht wird. Wer aber darum bei den Griechen nach Meisterwerken der Musik sucht, wird noch lange suchen müssen. Pindars Oden, des Aeschylus und Sophocles Werke, ebenso die Meisterwerke der bildenden Kunst, haben alle Zeiten überdauert und werden sie überdauern. Die Musik, die sich denselben zugesellte, ist zu Grunde gegangen. Warum? ist, dünkt uns, nicht mehr schwer zu errathen. Man denke nur an den Mangel der Harmonie; und daß diese im eigentlichen Sinn der griechischen Musik abgegangen, dagegen kann sich auch Gevaert nicht verschließen, wie wir aus Äußerungen sehen wie die: „Die antik harmonische Begleitung unterliegt der Hypothese". „Man möchte behaupten, daß, was uns die Harmonielehre ist, den Alten die Melodielehre war". Ob diese Äußerungen directe Äußerungen von Gevaert sind, oder blos Schlüsse des Berichterstatters in der allgemeinen Zeitung aus Gevaerts Erörterungen gezogen, müssen wir dabei dahingestellt sein lassen.

in demselben Maße, als das Volk von der offiziellen, streng fixirten, steif feierlichen Cultusmusik ausgeschlossen war, im Volk selbst eine freiere Sangesweise sich bildete, so geschah es auch hier; und es ist beachtenswerth, wie diese freiere Weise, besonders durch die von dem fixirten Dogma der Kirche sich emanzipirenden, freier denkenden Secten gepflegt und verbreitet wurden.*) Ein Theil dieser freieren Weisen scheint sich auch in die Kirche, insbesondere durch den Bischof Ambrosius von Mailand, eingeschlichen zu haben (was man den Ambrosianischen Gesang nennt), fand aber viele Gegner von Seite des gegenüberstehenden gregorianischen Gesangs. Was den theoretischen Unterschied beider Gesangsweisen betrifft, so können wir auch hierüber nicht näher eingehen.**) Dagegen sind mir drei Momente aus dieser und der nächsten Zeit in culturhistorischer Beziehung beachtenswerth erschienen.

Das erste ist dies. Der Eindruck der kirchlichen Musik, wie sie sich in den ersten 5 Jahrhunderten entwickelt hatte, und in der Großartigkeit und mit dem äußern Cultuspomp, mit der sie namentlich in den größeren Tempeln der Städte zur Ausführung gebracht wurde, war ein gewaltiger. Denn als von dem Kaiser Julian dem Abtrünnigen der Entschluß gefaßt wurde, die christliche Religion auszurotten und das Heidenthum wieder einzuführen, so glaubte er keinen bessern Weg und Rath dazu zu finden, als wenn er, statt der zuchtlosen heidnischen Theater- und Tafelmusik die ernste und feierliche Tempelmusik der Christen einführte. Er merkte den diametralen Gegensatz beider Culte nicht, und so waren alle seine Verordnungen und Bemühungen allerdings vergeblich. Sein letztes Wort: „Du hast gesiegt, Nazarener“, war auch hier entscheidend, und die alte griechische Musik war ihrem inneren Character nach für immer abgeschlossen. Das war im 5. Jahrhundert.

---

*) Klagen darüber sind nicht selten, s. mein „hist. musikal. Handbuch für den Kirchen- u. Choralgesang“. Erlangen 1855. S. 10.

**) Näheres in meinem Handbuch ꝛc., l. c.

Das zweite Moment ist folgendes. Als der Frankenkönig Chlodwig I. zu Ende des 5. Jahrhunderts zum Christenthum übergetreten war, so scheint ihm der ernste Kirchengesang so wenig zugesagt zu haben, daß er einen Boten an seinen Schwager, den ostgothischen König Theodorich, nach Ravenna sendete, mit der Bitte, ihm einen Sänger und Cytherspieler zu schicken, der ihm Musik im italienischen Geschmack machen und an dessen Gesang und Spiel er sein Herz erfreuen könne. Theodorich sendet das Verlangte, schreibt ihm aber eine lange Epistel über den eigentlichen Werth der Musik, daß sie bestimmt sei, die Leidenschaften zu zähmen, nachtheilige Trauer zu erheitern, aufbrausende Wuth zu dämpfen, blutige Wildheit zu besänftigen, in Trägheit und Ermattung zu ermuntern ꝛc. Ob Chlodwig diesen, von dem Rathgeber des Theodorich, dem Philosophen Boethius eingegebenen Wink verstand, ist nicht in Wort oder Schrift aufbewahrt, aber die Weltgeschichte hat das Gegentheil verzeichnet. Jedenfalls aber erkennen wir aus dieser Erzählung bereits einmal die frühere Entwickelung der Musik in Italien, sowie den characteristischen Unterschied zwischen Italien und den Franken bereits hervorblicken.

Das dritte Moment ist die Art, wie die Musik von dem großen Nachfolger im fränkischen Reich, von Carl dem Großen, im 8. Jahrhundert betrachtet und behandelt wurde. Er war es, der zu Ehren der Einheit der Kirche, womit er zugleich die Einheit seines Reichs in Verbindung dachte, alle von dem gregorianischen Gesang abweichende Gesangsarten für die Kirche verpönte, ja dieselben, und darunter namentlich die ambrosianischen sammelte und verbrannte. Zugleich aber sammelte er auch die eigentlichen Volkslieder und suchte sie dem Volk zu bewahren. Damit war eigentlich die Trennung der Volksmusik von der klerikalen Kirchentonkunst ausgesprochen und factisch eingetreten.

Aber immer noch sehen wir das nicht hervortreten, was das eigentliche Wesen der neuen Musikepoche begründet, die Entwickelung der Harmonie oder Polyphonie. Das Volk

der besseren Zukunft war nun zwar wohl geboren, es war da, aber es war zu keiner festen Gestaltung, zu keinem innern Frieden gekommen, die der Geistescultur günstig gewesen wäre. Man darf ja nur einen Blick in die politische Geschichte des Reichs vor und nach Carl dem Großen bis ins 9. Jahrhundert hinein und hindurch thun, mit all den Kriegen im Kleinen und Großen, mit all den Gräuelthaten in den dynastischen Kreisen, um zu erkennen, daß der Boden für höhere Cultur nicht nur nicht zubereitet, sondern sogar mit Füßen getreten war. Das weite Reich Carls des Großen war eine Wüste geworden; und auf dem Gebiete des kirchlichen Lebens stand es auch nicht besser. Es reicht hin, zu erwähnen, daß die Geschichte der Päpste dieser Zeit am Ende des 9. Jahrhunderts in das berüchtigte Weiberregiment ausläuft. Von einer Cultur des Volks war da nichts zu hoffen. Und wie es dabei mit der Verbreitung des Christenthums unter den deutschen Stämmen aussah, mag ein Vorfall aus der Bekehrungszeit der Sachsen erläutern. Bekanntlich erhielt jeder bekehrte Täufling als erstes Geschenk ein weißes Kleid. Da kam eines Tags ein sächsischer Graf und begehrte die Taufe. Da aber gerade der Zudrang der Täuflinge sehr stark war und sich für ihn kein Kleid mehr vorfand, so gab man ihm ein Stück Leinwand mit dem Bemerken, sich zu Hause ein Kleid machen zu lassen. Da brach der Mann in einen lästerlichen Fluch aus. „Sechsmal, sagte er, habe ich mich schon taufen lassen, und jedes spätere Kleid war schlechter als das frühere; aber solch ein Lappen ist mir noch nicht geboten worden". Damit warf er den Stoff hin und schritt von dannen.*) Wie es da mit der Musik aussah, läßt sich ermessen, wenn z. B. in Sanct Gallen, wo die Musik die nachhaltigste Pflege erhielt, das Verbot ergehen mußte, daß Stimmen, welche die Zotenreißer, Jodler, Aelpler, den Weibergesang oder das Geschrei der Thiere nachahmten, in der Kirche nicht geduldet werden sollten.

*) Schletterer, a. a. O., S. 576.

Und doch war diese Zeit der allgemeinen Verwüstung und Verwirrung der Moment, wo der erste Stein zu dem so culturfruchtreichen Ausbau der harmonischen und polyphonen (vielstimmigen) Musik gelegt werden sollte. Hinter der einsamen Klostermauer von St. Amand in Flandern saß ein Mönch, Hucbaldus (geb. 840, † 930), und brütete über die alte griechische Musik und ihre Klanggesetze. Da kam er auf den Gedanken, die in der griechischen Musik nur gelegentlich und zufällig vorkommenden Zusammenklänge als etwas für sich bestehendes festzuhalten und in mehreren Tonreihen nach einander erklingen und singen zu lassen. Dabei hielt er aber, eben weil er von dem Studium der griechischen Musik herkam, auch die griechischen Gesetze fest, nach welchen nur die Quint und die Quart und die Octave zu den Consonanzen (wohlklingenden Tonverhältnissen) gerechnet wurden; und seine ganze harmonische Zusammensetzung war eigentlich nichts anderes als die verdoppelte Quart in den beiden Ober- und Unterstimmen, ähnlich etwa dem Mixturregister in unsern Orgeln. Dabei war die Darstellung dieses Organons, wie er es nannte, eine sehr schwerfällige und unbequeme, indem der Text in die Zwischenräume mehrerer Linien geschrieben wurde (s. Figur 5).

Es war diese Hucbald'sche Erfindung nach unsern musikalischen Begriffen eine sehr unbedeutende, und Forkel kann sich nicht genug wundern, wie man an einer solchen Fortschreitung in lauter Quarten und Quinten habe Gefallen finden können. Allein eher könnte man sich wundern, daß es so spät zu dieser Erfindung kam, wenn wir nicht wüßten, welche Hindernisse vom Anfang an dem Gedeihen der Musik in unserm westlichen Europa entgegentraten. Und was die unleidliche Fortschreitung betrifft, so war diese als solche für das musikalische Ohr so gut wie gar nicht vorhanden. Man genoß, wie einst die Griechen den einzelnen Ton, so jetzt jeden Zusammenklang als solchen und für sich, und den folgenden in gleicher Weise, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang beider; und abgesehen von dem geringen Umfang des Auf- und Abschreitens,

so war alle Rücksicht auf melodische Fortschreitung um so mehr verschwunden, als sie im streng gregorianischen Choralgesang auch keine Pflege gefunden hatte. Indeß scheint auch die Hucbald'sche Erfindung wenig Anklang und wenig Eingang gefunden zu haben. Vielmehr scheint durch dieselbe eher eine große Verwirrung entstanden zu sein, weil einerseits die Unbequemlichkeit und Schwerfälligkeit der Darstellung für die Sänger deren Verbreitung hinderte, und der Mangel an bestimmteren Notenzeichen keine Sicherheit und Bestimmtheit der Töne gewährte.

Es dauerte daher nicht weniger als 100 Jahre, bis einige Ordnung in die Sache kam. Guido von Arezzo, oder Aretinus, war es, ein Bendictinermönch von Pomposa in Italien, der die Sache in die Hand nahm. In seinen noch vorhandenen Tractaten klagt er darüber, daß über der Sorge für den Nutzen der Kirche die Sorge für die Musik vernachlässigt werde, und daß in dem bisherigen Kirchengesang eine solche Unsicherheit und Verwirrung herrsche, daß kein Sänger mehr mit dem andern zusammenstimme. Sagt Einer: So hat michs Meister Trudo gelehrt, so wendet der Zweite ein: So hab ich es vom Meister Albinus gelernt, und der Dritte schreit: Meister Salomo singt ganz anders 2c. Das war aber eben kein Wunder. Es fehlte fürs Erste, wie gesagt, an jeglicher sicheren Notation oder Tonbezeichnung. Man hatte sich bisher blos der sogenannten Neumen bedient, welche aus einzelnen Strichelchen und Häckelchen in den verschiedensten Formen, Lagen und Wendungen bestanden, die über den Text geschrieben waren, von dem Einen so, von dem Andern anders. Hucbald hatte zwar dadurch einige Ordnung in diesen Wirrwarr zu bringen gesucht, daß er mehrere Linien zog und in die Zwischenräume derselben den Text einschrieb. Guido bediente sich derselben Linien, benützte aber beide, Linien und Spatien, und was die Hauptsache ist, er benannte die Tonfolge, also die einzelnen Töne selber, mit bestimmten Namen, wozu er sich der Anfangssylben eines für die Heiserkeit der Sänger damals

gebrauchten Gebetseufzers *) zum heiligen Johannes, ihren Schutzpatron, bediente: ut, re, mi, fa, sol, la, wozu später noch die Silbe si kam. **) Es ist das die heute noch hie und da gebräuchliche Solmisation, statt unserer Buchstabenbenennung der einzelnen Töne. Hiemit waren gewissermaßen die Töne und Intervalle und ihre Tonfolge (Tonleiter) in einer Weise fixirt, wie wir sie in unsrer heutigen Theorie in gewisser Beziehung vermissen. ***) Nun war aber die altgriechische Theorie von den Tetrachorden immer noch herrschend. Ambrosius hatte 4 solche Tonarten festgestellt. Gregor hatte dieselben dem Umfang nach erweitert, aber die 4 Tonarten waren geblieben. Guido Arezzo fügte zunächst zwei neue hinzu, und nannte diese Erweiterung das Hexachord. Damit war die Tonleiter bis auf 6 Töne (c—a) fortgeführt. Bald wurde er aber weiter geführt, indem er dieselbe Tonleiter von c—a auf f—e transponirte, und um hier die nöthige Quart herauszubringen, mußte er das h erniedrigen auf unser b. Hiemit war nun erst die althergebrachte, theoretisch tief eingewurzelte und so lange zäh festgehaltene Fessel des Tetrachords völlig durchbrochen, und die Transposition der C-Tonleiter auf jeden andern Ton nach unserm jetzigen Tonsystem indicirt und möglich gemacht.

---

*) Ut queant laxis
resonare fibris
mira gestorum
famuli tuorum
solve poluti
labii reatum
sancte Joannes!

**) Nach dem Verschen:
Corde deum et fidibus gemituque alto benedicam
Ut re mi faciat solvere labra sibi.

***) Daher in neuerer Zeit (durch Graun) die Damenisation (da, me, ni, po, tu, la, be), und die durch v. Heringen empfohlene Dotirerisation.

Eine weitere Entfesselung zu freierer Bewegung war es, daß Guido nicht wie Hubald bei der blosen Quarten- und Quintensymphonie stehen blieb, sondern auch die bisher als Dissonanzen erklärte 3 und 6 und zwar auch als Zwischennoten aufnahm. Es war damit aber nicht blos der Anstoß gegeben, auch die verpönte 2 und 7 aufzunehmen, sondern auch, die Stimmen nicht immer in gleicher Bewegung und in gleichem Schritt gehen zu lassen, sondern die eine Stimme durch durchgehende Noten sich schneller bewegen und zum Theil auch in entgegengesetzter Bewegung einhergehen zu lassen. Kurz, die Stimmen gingen auseinander, was man mit dem Namen Discantus bezeichnete,*) und von den Zeitgenossen eine „übereinstimmende Entzweiung“ genannt wurde.**) Damit war ferner die Nothwendigkeit gegeben, das Maas und die Geltung der zu singenden Töne gegeneinander zu bestimmen, und dieses Maas durch bestimmte Zeichen auch für das Auge sichtbar darzustellen; also bestimmt abgemessene Notengattungen zu gestalten. Es dauerte indeß so ziemlich wieder ein halbes Jahrhundert, bis diesem Bedürfniß abgeholfen wurde. Es geschah c. 1080 von einem Deutschen, Namens Franco aus Köln, durch die sogenannte musica mensurata, auch cantus figuratus genannt, in der wir heute noch musiciren, nur in einem etwas schnelleren Tempo und in ausgebreiteterer Weise.

Sie sehen, m. H., wir haben gewaltige Zeiträume durchschreiten müssen, bis es zu diesem ersten Ansatz der neueren Musik kam.

Von dieser Zeit aber war auch die Ausbeutung des neuen Funds des harmonischen Satzes eine so große und eifrige, daß man sich nicht genug thun zu können meinte. Das starre

---

*) J. de Muris: „Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione“.

**) Carriere, die Kunst im Zusammenhang mit der Culturentwickelung ꝛc. 3. Bd. S. 374.

Hubald'sche Organon hatte der freien Bewegung Platz gemacht und dadurch der Melodie den Zugang zur Harmonie eröffnet. Man genoß jetzt nicht mehr blos den harmonischen Zusammenklang, sondern auch die Vereinigung des melodieähnlichen Gesangs der einzelnen Stimmen. Und wie es fast in allen Dingen zu geschehen pflegt, daß man leicht ins Extrem geräth, so geschah es auch hier. Sowie jede Stimme ein Theil der Harmonie war, so sollte nun auch jede Stimme zugleich an der Melodie theilnehmen. Dadurch entstand der sogenannte Canon, die Fuge. Auch dies wurde bis ins Extrem ausgebeutet, besonders von der Niederländischen Schule. Das Non plus ultra hat darin Ockenheim (Anfang des 15. Jahrh.) geleistet, der eine Messe mit 36 Stimmen für 9 Chöre componirte. Seine Canones waren so räthselhaft componirt, daß sich die gelehrtesten Männer die Köpfe zerbrachen, sie aufzulösen. Mit der Melodie aber stand es dabei immerhin noch sehr mißlich; nach dem Text fragte man wenig, der war Nebensache, so zwar, daß z. B. Guido von Arezzo den Vorschlag machen konnte, nach den Vokalen des Textes die Melodie zu formiren.

Von all diesen Regungen der musikalischen Entwickelung nahm die Kirche als solche zuerst wenig Notiz. Der einförmige und einstimmige cantus gregorianus blieb im Gottesdienst derselbe. Die lateinischen Texte blieben mitten im deutschen Lande, der Gesang blieb Sache des Clerus, das Volk, die Gemeinde blieb ausgeschlossen; die Stimme des deutschen Sängers Ottfried von Weissenburg: „Ich wil thaz wir Christus sungen in unsera Zungun“ war vergeblich erschollen. Aber auch von der künstlichen gelehrten Musik sah sich das Volk ausgeschlossen und hatte von ihr wenig oder nichts. So sehen wir denn eine dreifache Scheidung eintreten: der reine kirchliche Cultusgesang in seiner Eintönigkeit und Einförmigkeit, die gelehrte oder Kunstmusik in ihrer polyphonen Aus- und theilweisen Verbildung, und endlich die Volksmusik; und das Volk that sich denn auch, unbekümmert um die beiden ersten

Gruppen, in seiner Weise wacker gütlich, wie wir sogleich sehen werden.

Aber woher denn auf einmal diese musikalische Bewegung und Rührigkeit, was hat sie zu bedeuten? Mit andern Worten, wie hängt sie mit der Culturentwickelung des Volks und Volkslebens zusammen?

Fürs Erste glaube ich daran erinnern zu dürfen, daß um diese Zeit die weltliche Macht sich geltend machte gegenüber der geistlichen Macht der Kirche, was nicht ohne Einfluß auf das Selbstgefühl des Volkes gegen den vielfachen klerikalen Druck bleiben konnte. In diesem weltgeschichtlichen bekannten Kampf der weltlichen Macht gegen die kirchliche Papstmacht kamen die deutschen Völkerstämme unter den Zügen der deutschen Kaiser nicht blos mit Italien und den dortigen Resten der antiken Cultur in Berührung, sondern auch mit dem in Italien schon früh ausgebildeten Bürgerthum und seinen freieren Bewegungen. Die seit Carl dem Großen in Verfall gerathenen Schulen wurden wieder aufgerichtet und gepflegt und allgemeine Bildung und Cultur begann sich auch im Volk zu verbreiten. Die Kreuzzüge brachten mannichfache Bewegungen hervor; sie führten neue Anschauungen und geistige Bereicherungen und andere wohlthätige Folgen mit sich und erhöhten das Selbstgefühl der christlich germanischen Welt. Das Ritterthum entfaltete sich mit seinen Turnieren und mit seinen romantischen Ideen der Verehrung der Frauenwelt, und bald darauf auch das Bürgerthum mit seinen industriellen Bestrebungen. Jenes brachte den Minnegesang mit seinen freien, oft selbst zu Tanz und öffentlichen Lustbarkeiten an den Fürstenhöfen wie zu Volksbelustigungen aller Art einladenden und dienenden Weisen; dieses (das Bürgerthum) den Meistergesang in den Zunftverbindungen mit Bildung des eigentlichen Volksliedes. Kurz, Regung und Leben überall; und es wird uns nicht mehr auffällig sein, daß wir die allgemeine Regsamkeit auch in der Kunst überhaupt und insbesondere in der Musik, sowie auch in der Baukunst wahrnehmen. Letztere bedarf einer besonderen

Beachtung. Denn in ihr offenbarte sich der Drang, nicht blos dem Cultus als solchem eine würdige Stätte zu bereiten, sondern zugleich der Erweiterung der klerikalen Herrschaft zum Gemeindegottesdienst einen Ausdruck zu geben und freien Raum zu schaffen. So heißt es in dem alten deutschen Epos Titurel vom Graltempel:

Und fragt ihr dort nach Grüften?
Nein! Gott der Herr bewahre,
Daß in der Erde Schlüften
Sündhaft ein reines Volk sich schare,
Wie das sich birgt in dunklen Gründen.
Man soll in lichter Weite
Den Christendienst und Christenglauben künden.*)

Und siehe da die herrlichsten Dome erstanden. Frankreich geht voran, England und Italien folgen nach und Deutschland bleibt nicht zurück. Trier, Basel, Münster, Bamberg, Köln, Straßburg, Freiburg besitzen die lautredenden nationalen Baudenkmale der damaligen Zeit; und es ist nicht zufällig, daß der Aufbau der polyphonen Tonkunst mit diesen romanischen und gothischen Bauwerken zusammentrifft.

Aber die Scheidung zwischen Volk und Clerus bestand fort und zeigte sich namentlich in der weiteren Entwickelung der Musik. Je mehr sich diese Scheidung erweiterte, desto mehr blieb sich das Volk selber überlassen, und je mehr es sich überlassen blieb, desto leichter kam es zu Ausartungen, zumal es auch von der gelehrten Kunstmusik und seinem Einfluß ausgeschlossen war. Und auch diese, die Kunstmusik verlor in ihrer Isolirtheit mehr und mehr ihren soliden Character und artete in ungenießbare Verschlingungen einerseits und in geschmacklosen Florituren andrerseits aus. Hierüber nur folgende zwei Anekdoten zum Beleg. Als einst der Kardinal Dominico Capranica einen solchen Gesang in der päpstlichen Kapelle gehört hatte und um sein Urtheil gefragt wurde (c. 1450),

*) Carriere, a. O., III. Band 2, S. 380 ff.

gab er zur Antwort: „Derselbe scheine ihm wie ein Sack voll Schweine, denn er höre wohl einen furchtbaren Lärm, könne aber nicht einen einzigen artikulirten Laut unterscheiden". Und im Jahre 1549 schreibt Cyrollo Franchi über die Sänger seiner Zeit: Sie setzen ihr ganzes Glück und ihr ganzes Verdienst darein, daß in demselben Augenblick, wo der eine Sanctus singt, der andere Sabaoth singt und ein dritter gloria tua; und dieser Wirrwarr ist dann von einem Geheul, einem Gebrüll und Knurren begleitet, welches eher dem Geschrei der Kater im Januar gleicht, als den duftenden Blumen des Maimonds.*) Kurz, die Musik war nach allen Seiten hin auf dem besten Weg vollkommen auszuarten und ihrem gänzlichen Verfall entgegen zu gehen. Aber auf demselben Weg befand sich auch das Leben der Kirche. Man kann sagen, daß das Leben an den päpstlichen Höfen seit dem bereits erwähnten berüchtigten Weiberregiment eine fortlaufende Kette von Lastern und Schandthaten war. Man darf ja nur an die beiden letzten Glieder dieser Kette erinnern, an Innozenz VIII. und Alex. VI. Daß sich von da aus derselbe sittenlose Zustand auch in die Niederungen verbreitete, ist begreiflich. Der bessere Theil im Volk fühlte sich förmlich abgestoßen von diesem geistlichen Verderben und seufzte unter dem Druck dieser Hierarchie nach Erlösung, nach einer Reformation „an Haupt und Gliedern", wie man es nannte. Insbesondere galt das vom deutschen Volk, in welchem sich überhaupt ein gewaltiger

---

*) Eine ältere Schilderung gibt Abt Calreeb in seinem speculum charitatis lib II, c. 23, die Dretzel in seinem Choralbuch von 1731 mittheilt und die ich hier zur Beleuchtung des damaligen Gesangs aus meinem Handbuch des Kirchen- u. Choralgesangs hier beifüge (S. 87): Hic succinit ille discinit alter supercinit, alter medias quasdam voces dividit et incidit. Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc diffusiori sonitu delatatur. Aliquando, quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur aliquando virili vigore deposito in foemineae vocis gracilitates acuitur nonnunquam artificiosa quadam circumvolutione torquetur et retorquetur etc.

Umschwung angebahnt hatte, der eine völlige Erneuerung des Culturlebens zur Folge haben mußte. Das Bürgerthum hatte sich mit dem Aufblühen der größeren Städte mit freierer Städteverfassung zu ungeahnter Macht und Bedeutung erhoben (Hansa). Neue Handelswege öffneten sich durch die Entdeckung von Amerika und durch den Weg nach Indien; der Fall des byzantinischen Reichs hatte die Thore der humanistischen Studien geöffnet, wodurch in Verbindung mit neu gegründeten Universitäten und der Erfindung der Buchdruckerkunst Bildung in das Volk geleitet wurde. Der Ruf nach einer Reformation ward immer lauter, immer dringender. Sie konnte nicht ausbleiben; sie kam, nicht als das Werkzeug einzelner Männer, Luther, Melanchthon oder Calvin, sondern als das Werk des deutschen Geistes, ein echt deutsches Nationalwerk. Und mit dieser allgemeinen Wendung des Culturlebens trat auch die Wendung der Musik ein in die Richtung, welche allein eine weitere völlige Entwickelung ermöglichte. Dies war, wie Brendel bemerkt, die weltliche Geburtsstunde der Tonkunst als höherer Kunst. Und auch hier tritt das deutsche Volk mehr und mehr an die Spitze, auch hier sollte der deutsche Geist und Sinn seine Verwerthung finden; und von hier aus tritt die Entwickelung der Musik nach ihrem innersten Wesen mit dem deutschen Character auf, von hier aus wird sie deutsche Musik in ihren hervorragendsten Erscheinungen und eminentesten Leistungen.

Aber zu dieser neuen Epoche der Entwickelung gehörte wesentlich ein Moment, welches bisher in der Kunstmusik gänzlich außer Acht gelassen war. Es ist das richtige Verhältniß der harmonischen oder polyphonen Entfaltung und Ausbildung zum Text; Text und Ton stand in keinem innigen Zusammenhang, der Ton war nicht der Ausdruck des Textes. Den Vorschlag Guido's, die Melodie nach den Vocalen des Textes zu setzen, habe ich bereits erwähnt. Aber auch jetzt noch konnte einer der größten Meister der niederländischen Schule, Jodocus Pratensis (französisch gewöhnlich Josquin

de Près genannt), dem Dr. Luther das Zeugniß seiner Meisterschaft darin gibt, daß er sagt, die Noten hättens müssen machen, wie er es wollte, während die andern Sangmeister müßtens machen, wie es die Noten wollten, ganz ungenirt das Geschlechtsregister des Evangelisten Matthäus zur Unterlage seiner Messe machen. Die Kunstmusik war zur äußern Kunstfertigkeit geworden, und in dieser Veräußerlichung hatte sie in demselben Maße an der Innerlichkeit verloren; Gefühl, Empfindung, Gemüth war daraus entflohen. Und dieser Mangel machte sich um so drückender fühlbar, als gerade in dieser Zeit ein tieferes bewußt-religiöses Gefühl sich geltend zu machen begann, das sich in einfachen Liedern aussprach und für diese Lieder ihren musikalischen Ausdruck forderte. Bisher war nur in der Volksmusik, seit dem Minnesang, eine gewisse Vereinigung von Ton und Text gegeben; aber es war nur eine melodische und recitative. Die wahre Tiefe des Gemüths findet aber seinen vollbürtigen musikalischen Ausdruck erst in der Harmonie, die die Melodie in sich trägt. Nur da entwickelt sich das, was in der Musik der höchste Triumph ist, der musikalische Gedanke, wo Kunst und Wissenschaft, geniales Schaffen und künstlerisches Wissen in der Tiefe des Tones und seiner polyphonen Erscheinung sich erfassen und umschlingen, und selbst in der blosen Instrumentalmusik ohne Text den musikalischen Gedanken erzeugen. Die Reformationszeit brachte auch diesen Gewinn in der Entwickelung der deutschen Musik.

Indem wir aber so entschieden von deutscher Musik reden, haben wir zugleich bereits einen Unterschied ausgesprochen, den wir schon früher anzudeuten Anlaß hatten, und der sich von da an durch die ganze Epoche der Entwickelung bei aller sonstigen Gemeinschaftlichkeit characteristisch hindurchzieht, ich meine den Unterschied der deutschen Musik von der italienischen und französischen. Ich muß mir daher schon erlauben, hier denselben etwas näher zu characterisiren.

Ich beginne mit Italien. Das italienische Volk ist seiner Natur nach mehr idealistisch als realistisch angelegt; die antike

mythologische Religion, die von Griechenland auf Rom übergegangen war, übte ihren traditionellen Einfluß auch auf das Volksleben der Italiener. Ihre Religion blieb daher mehr die des leidenschaftlichen Gefühls und der sinnlichen Anschauung, als des klaren Gedankens und der Wahrheit. „Ein Wahn, der uns beglückt, wiegt eine Wahrheit auf, die uns zu Boden drückt", könnte man als Devise ihres Cultus über ihre Tempel schreiben. Daher kommt es, daß auch die deutsche Reformation keinen bleibenden Boden finden konnte. Die Malerei war ihre dominirende Kunst, Lieblichkeit der Form das Ideal ihrer Darstellung; der Mariendienst ihre religiöse Leidenschaft. Die Musik trägt den Character der Malerei an sich. Daher das Vorherrschen der Melodie mit allenfallsiger harmonischer Begleitung. Selbst die kirchliche und geistliche Musik zog das Kleid des Weltlichen an, wie das Papstthum die Gestalt des weltlichen Reichs. Nur einmal erhob sich die italienische Musik zur polyphonischen Einfachheit in Palästrina durch seine sogenannte Missa Marcellina. Man ist daher gewohnt, in Palästrina den eigentlichen Wiederhersteller der einfachen harmonischen Kirchenmusik zu sehen. Dies ist jedoch nur nach einer Seite hin richtig. Denn einerseits hatten ihm Andere bereits etwas vorgearbeitet, wie die beiden Niederländer Willaert und Cyprian de Rore, die ihre Lebenszeit in Italien zubrachten, und wie auf Vereinfachung der Musik, so auch auf innere Vereinigung des Textes und Gesangs in den sogenannten Madrigalen, den in harmonische Musik gesetzten Schäfer-, Liebes- und Hochzeitliedern gedrungen hatten, und denen sich Palästrina in diesem Genre angeschlossen hatte. Andrerseits aber war es der Einfluß des in Deutschland entstandenen Gesangs der Reformation, dessen sich die römische Kirche im ersten Andrang nicht erwehren konnte und zum Theil auch nicht erwehren wollte. Palästrina ist bekanntlich im Jahre 1514 geboren und 1594 gestorben, und bei seiner musikalischen Wirksamkeik war die Reformation längst im Gang. Durch ihn hat sich allerdings die Musik überhaupt und die kirchliche Musik insbesondere zu

einer bisher unerreichten Höhe in Italien erhoben; aber sein Wirken war auch der Höhepunct der italienischen Musik; und wenn auch sein Vorgang noch lange bei vielen Meistern nachklang, so war das eben doch nur Nachklang. Ein Monteverde, ein Carissimi, ein Scarlatti, die jedoch bereits dem 17. Jahrhundert angehören, leisteten zwar Treffliches und Herrliches, aber es hatte sich bereits ein anderer Musikstyl entwickelt, der Opernstyl, in welchem sie Meister und Führer wurden; aber im reinen Kirchenstyl (a la Palästrina, da Capella) erreichten sie ihren Meister nicht; der war mit ihm verklungen. Spätere Leistungen werden wir später kennen lernen.

Schneller und leichter, aber auch seichter war der Verlauf der Musik in Frankreich. Man kann ihr in der früheren Zeit eigentlich keinen feststehenden und consequent festgehaltenen Character beilegen. Sinnliche Lebendigkeit, gepaart mit rascher Verstandesauffassung, ist der Nationalcharacter. So nahmen die Franzosen bald da, bald dort etwas auf, das ihrem Character entsprach; der deutsche polyphone kirchliche Styl fand keine Heimath. Die Reformation fand zwar raschen Eingang, wurde aber auch bald durch blutige Mittel erstickt. (Hugonottenkriege, Bartholomäusnacht!) — Erst mit der Oper trat Frankreich auf den musikalischen Schauplatz mit Lully im 17. Jahrhundert. Vor Lully läßt sich wenig von der französischen Musik sagen und nach ihm nicht viel mehr. Die Ausbildung der Oper mit dem Ballett ist sein ganzes nationales Verdienst. Denn was in neuerer Zeit etwa Mehul, Cherubini und zuletzt Meyerbeer geleistet haben, ist mehr dem Einfluß von Deutschland und Italien zuzuschreiben. Der ganze Character des gallischen Franzosenthums ließ es zu keinem soliden Character in der Musik kommen. „Fechten und Reiten, sagt schon der alte Cato, sind Dinge, die bei den Galliern viel gelten“; „unbeständig in ihren Plänen, begierig aufs Neue“, so schildert sie Cäsar. Schein ist in Allem, was sie betreiben; sie sind die größten Schauspieler und die größten Tänzer. Ihre gloire, ihre „Grand nation“, ihre Prätension auf Civilisation, ihr

Vorgang in dem Wechsel der Mode ꝛc. sind characteristisch. Ihre Musik trägt denselben Character.

Gehen wir nun zu unserer eigentlichen jetzigen Aufgabe, zur deutschen Musik über. Lassen Sie mich aber auch hier Einiges vorausschicken über den Grundcharacter des Volks, dem die Mission der neuen Epoche, wie überhaupt, so insbesondere in der Musik zugetheilt ist. Man hat oft gefragt, worin denn das eigentliche Wesen des „Deutschen" bestehe. Was schon Tacitus zum Lobe der alten Germanen im Einzelnen zu sagen weiß und oft wiederholt worden ist, will ich nicht auch wiederholen. Nur zwei Äußerungen der Neuzeit will ich anführen. Carriere*) hält „persönliche Selbstständigkeit" für den Grundzug des deutschen Wesens. Hammerich in seinem neusten Werk über die älteste christliche Ethik der deutschen Stämme 1874 findet es in dem „kräftigen Persönlichkeitsgefühl". Ich meinestheils glaube, daß man das Wesen des „Deutschen" nicht besser bezeichnen kann, als mit dem bekannten, dem Deutschen ausschließlich eigenen Sprüchwort: „Ein Wort, ein Wort, ein Mann, ein Mann". Darin ist die Carriere'sche „persönliche Selbstständigkeit", wie das Hammerich'sche „Freiheitsgefühl" ausgesprochen, aber es enthält noch ein drittes wesentliches Moment des deutschen Characters, das der Wahrheit und darin der Universalität des Geistes. — Musik war den Germanen vom Anfang nicht fremd; Gesang war im grauen Alterthum ausschließliche Kunst des Germanenthums. Ihr Schlachtgesang hinter ihren Schilden mag freilich schauerlich in die römischen Ohren geklungen haben, aber beim fröhlichen Gelag liebten sie fröhliche, oft neckende Wechselreden. Die Harfe begleitete das Wort; und eigenthümlich war ihnen das Zusammensingen. Nicht blos der kunstgeübte Sänger wie bei den Hellenen, oder der Barde wie bei den Kelten trägt das Lied vor, dem die andern nur lauschen, sondern sie stimmen auch ein, und damit haben wir Volkspoesie und Volksgesang

*) a. a. Ort III, 101.

im vollsten Sinne des Worts. — So schildert Carriere unter Anderem den musikalischen Charakter der alten Deutschen.*) Und wenn zur Zeit Carls des Großen die römischen Mönche, die von Rom aus geschickt waren, um den römischen Kirchengesang zu lehren, nicht genug klagen konnten über die Unfügsamkeit der deutschen Kehlen, so dürfte wohl die Gewohnheit des gemeinsamen Singens nicht weniger dabei mitgewirkt haben, als, wie Janssen in seinen „Grundregeln des gregorianischen Gesangs" (1846) bemerkt, der deutsche Nationalgeist, der sich verletzt fühlte, daß der Kaiser den römischen Gesang (mit römischem Text) dem Nationalgesang vorzog. Soviel von dem deutschen Nationalcharacter von Alters her. Wir gehen nun zur Culturgeschichte der Musik, die wir als die deutsche bezeichnet haben, über.

Den Wendepunct haben wir in den reformatischen Bewegungen des 15. und 16. Jahrhunderts bereits kennen lernen. Was aber die Persönlichkeit dessen belangt, der weltgeschichtlich an der Spitze des Reformationswerks steht, so ist dieses Werk, wie ich bereits erwähnt habe, so wenig sein persönliches Werk, daß er vielmehr nur als das Organ erscheint, welches das Wort des Räthsels aussprach, das die Bewegungen seiner Zeit geschürzt hatte. Ich werde daher von seiner Person nur so viel Notiz zu nehmen haben, als seine Wirksamkeit eben für die neue Epoche der Musik in Betracht kommt. Und da stelle ich einen Ausspruch Naumanns an die Spitze. „Luther ist — gleich als wenn dieser gewaltige Mensch alles auf einmal habe leisten wollen — auch der Vater der gesammten deutschen Kunst und insbesondere der evangelischen Kirchenmusik. Ohne ihn keine deutsche Tonschule, kein Eccard, kein Schütz, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven".**)

---

*) a. O. Bd. III, 2. S. 104 f.

**) a. O. p. 543. Den Nachweis im Einzelnen hat Naumann im 2. Band seines Werkes versprochen, der aber leider bis jetzt nicht erschienen ist.

Luthers Verdienst liegt jedoch nicht sowohl in seinen eigenen Compositionen. Er hat verhältnißmäßig wenig componirt. Aber wenn er auch nur die beiden Lieder — Dichter und Componist in einer Person — der Welt geschenkt hätte: „Ein neues Lied wir heben an", auf die zwei ersten Märtyrer der Reformation 1523 gedichtet — und „Ein feste Burg ist unser Gott", während des Reichstags zu Augsburg gedichtet und gesungen, so wäre wohl sein Name auch auf dem Gebiete der Tonkunst unsterblich geblieben als die Wittenberger Nachtigall, wie ihn Hans Sachs nannte. Aber sein Verdienst liegt vielmehr darin, daß er die Musik mit dem Cultus und Gottesdienst so vereinigte, daß er den gottesdienstlichen Gesang zum Gemeindegesang, zum kirchlichen Volksgesang machte, und so den in den klerikalen Mauern begrabenen großartigsten Gedanken der christlichen Religion, den Gedanken des allgemeinen Priesterthums, wieder zum Leben erweckte, ihm Raum verschaffte und ihm zugleich in dem protestantischen Choralgesang den entsprechenden Ausdruck gab.*) In diesem Gemeindegesang waren zugleich die schönsten Blüthen der bisherigen Entwickelung der Musik vereinigt, das aus dem Meistergesang hervorgegangene edlere Volkslied und die zur Einfachheit zurückkehrende harmonische Arbeit, worin Luthern ein Stephan Mahu, ein Isaak, ein Fink, Adam von Fulda und Bonadies (oder Godentag) vorausgegangen waren, und Senffl und Walther ihm zur Seite standen, wie dem Paläſtrina Willaert und Cyprian de Rore. Es ist in der That beachtenswerth, wie unsre ersten und schönsten Choräle ihre Melodieen theils aus deutschen Hymnen des Mittelalters, theils aber und vorzugsweise aus dem weltlichen Volkslied genommen sind. So z. B. der Choral: Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn, aus dem

*) Ich muß hiebei bemerken, daß hier unter Choral etwas anderes verstanden ist, als der gregorianische Choral, den die Priester im Chor (Unterschied vom Schiff des Tempels) sangen; es ist hier vielmehr grade das Gegentheil gemeint, nämlich der Gemeindegesang. S. Näheres in meinem Handbuch 2c., S. 58 ff.

Volkslied: „Was wollen wir denn heben an“; Wenn meine Sünd mich kränken, aus: „Möcht ich mit Luste singen ein schöne Tageweis“; Von Gott will ich nicht lassen, aus: „Ich ging einmal spazieren“; Ich dank Dir lieber Herre, aus: „Entlaubt ist uns der Walde“; Herr Christ der ein'ge Gott's Sohn, aus: „Ich hört ein Fräulein klagen“; der Choral: Wie schön leucht't uns der Morgenstern, aus dem Volkslied: „Wie schön leuchten die Aeugelein“; der Choral: Ach mein Gott sprich mir freundlich zu, aus: Ein Mägdlein sprach mir freundlich zu; der Choral: Auf meinen lieben Gott, trau ich &c., aus: Venus du und dein Kind; Freu dich sehr o meine Seele, aus: Lachet nicht ihr Schäferinnen; Herzlich thut mich verlangen, aus: Mein Gemüth ist mir verwirret (Freu dich sehr o meine Seele aus einem französischen Jagdlied); und vor Allen der Choral: O Welt, ich muß dich lassen (oder Nun ruhen alle Wälder) — von dem Mozart gesagt haben soll, er gäbe um dieses Lied seinen ganzen musikalischen Ruhm — aus dem Volkslied: Inspruck ich muß dich lassen &c. Wir sehen hier wiederum die Verschmelzung des Volkes und der Kirche beurkundet und die Zusammengehörigkeit der Volkscultur und der Musik, und in dieser das Zusammentreffen des dem deutschen Character urchristlich innewohnenden Dranges nach Einigung des Volks mit der Kirche, aber auch zugleich die Anerkennung der weltlichen Musik als solcher gegenüber der klerikalen Singweise ausgesprochen. Und wenn wir noch Etwas hinzufügen wollen, so ist es die culturhistorische Wahrnehmung, in welchem Sinn und Ton das damalige Volkslied sich zeigte, ein Lob, das man dem Volkslied nicht zu allen Zeiten geben kann. Und von der künstlichen Musik sagt Luther in seiner Lobrede auf die Musik: „Wo aber die natürliche Musika durch die Kunst geschärft und polirt wird, da sieht und erkennt man erst zum Theil — denn gänzlich kanns nicht begriffen, noch verstanden werden — mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbaren Werk der Musica, in welcher vor Allem das seltsam und zu verwundern

ist, daß Einer eine schlichte Weise oder Tenor,*) wie es die Musici heißen, hersingt, neben welchem drei, vier und fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen ringsherum spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen, also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen, und dadurch bewegt werden, sich deß heftig verwundern müssen. Wer aber dazu keine Lust und Liebe hat und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muß wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht werth ist, daß er solch liebliche Musika höre" u. s. w.

Leider aber trat auf dem kirchlichen Gebiete bald eine höchst traurige Periode der Oede und Erlahmung des frischen Glaubenslebens einerseits durch die confessionellen Kämpfe in der evangelischen Kirche zwischen Lutheranern, Calvinisten, Melanchthonianern und Kryptocalvinisten ꝛc., wodurch ein neuer Schlolasticismus und Orthodoxismus herbeigeführt wurde; andrerseits durch die von Seiten der römischen Kirche durch die Jünger des Loyola (Jesuitismus) angefachte gewaltsame Gegenreformation mit den daraus entstandenen Verwüstungen des 30jährigen Krieges ein, welche die weitere Entfaltung der **kirchlichen Tonkunst** lange Zeit hemmte. Die weitere Entwickelung der Musik wandte sich daher mehr der Seite des Volkslebens zu; und wie das Volksculturleben sich weiter entwickelte und in den mannichfaltigsten Gestaltungen sich ausbreitete, so ging die Musik auch dieser Entwickelung nach und einer freiern und selbstständigeren Gestaltung entgegen, um so mehr, als der seit 1503 erfundene Notendruck die raschere Verbreitung und Mittheilung erleichterte. Besonders ist zunächst **ein** Entwickelungsmoment ins Auge zu fassen, das bereits oben bei einer andern Veranlassung genannt wurde, die **Oper**.

*) Tenor war damals und lange Zeit hindurch das untergelegte, oft nur aus wenig Noten bestehende Thema.

Wie die Oper entstanden sei, darüber ist schon viel geschrieben worden. So weit ich mich darüber orientirt habe, so wird sich die Kirche, namentlich die katholische Kirche, am wenigsten über ihren Ursprung zu beklagen Ursache haben. Sie ist zunächst aus ihrem eigenen Boden erwachsen. Sie gab wenigstens den ersten Anstoß dazu, und zwar sonderbar genug, durch ihre in der Kirche selbst aufgeführten Weihnachts- und Passionsspiele, die weit über das Reformationszeitalter hinausreichen und zurückdatiren, und bald auch in Possenspiele ausarteten, so daß schon Papst Innocenz III. im Anfang des 13. Jahrhunderts wenigstens die Beiziehung der französischen Jongleurs in der Kirche verbieten mußte. Dann schlug man die Bühnen vor der Kirche auf, von wo aus sie in die Oeffentlichkeit traten. Ja, im Jahr 1440 ließ Papst Eugen IV. sogar in Rom auf öffentlichem Markte die Bekehrung des Apostels Paulus mit musikalischen Declamationen aufführen. Man blieb aber dann nicht bei den biblischen und kirchlichen Historien stehen, sondern wie sich diese neue Erscheinung im Volk weiter verbreitete, nahm man den Stoff aus den menschlichen Lebensverhältnissen überhaupt mit seinen verschiedensten Situationen, und wurden diese Spiele auf Karren im Volk herumgetragen.

Das war die erste Quelle der Oper.*) Die zweite Quelle waren die gleichfalls bereits genannten Madrigale,**) bei denen

*) Die Ansicht, als ob die Oper von den Oratorien des Priesters Philipp Neri herstamme, ist unrichtig. Eher könnte man annehmen, daß Neri durch die Einführung der mehrstimmigen ernsteren Gesänge in seiner Kapelle (im Oratorium oder Betsaal), mit denen allerdings auch Actionen aus der heiligen Geschichte verbunden waren, jenem Unwesen entgegen arbeiten wollte und dadurch vielleicht zur Veredlung der Oper beitrug.

**) Von dieser bisher noch wenig bekannt gewordenen Liedform hat der Institutvorstand Joseph Renner in Regensburg vor Kurzem eine kleine Sammlung im Druck herausgegeben unter dem Titel: Auswahl deutscher Madrigale für gemischten Chor &c. Regensburg bei Pustet 1875. Die Auswahl enthält Gesänge

die harmonische Musik verwendet wurde. Sie wurden besonders an den fürstlichen Höfen beliebt und gepflegt, und aus ihnen bildete sich der edlere Styl der späteren eigentlichen Oper, indem sie meist aus der griechischen Mythologie ihren Stoff für ihre Darstellungen entnahmen, in welchem nach und nach der Einzelgesang, das Duett, das Recitativ und der Chor wechselten. Und schon wurden auch bestimmte Regeln für einzelne Tonstücke und ihren Verlauf gegeben. So schrieb z. B. Scarlatti (im 17. sec.) als Regel vor, daß jede Arie 2 Theile mit da Capo haben sollte. Selbst der Tanz fehlte nicht, besonders da sich die Oper nach Frankreich verpflanzt hatte. Die erste größere Oper, Eurydice, wurde bei der Vermählung Heinrich IV. von Frankreich mit Marie von Medici (1560) aufgeführt. Auch die Instrumentalmusik kam dabei zur selbstständigen Anwendung, namentlich in den Zwischenräumen der einzelnen Acte. Hatte sie aber einmal ihre Gewalt erkannt, so trat sie auch mehr und mehr in ihrer Unabhängigkeit und selbstständigen Bewegung auf. Die Virtuosität auf einzelnen Instrumenten entwickelte sich mit dem Concert in ihrem Gefolge, was allerdings, wie Brendel in seiner Geschichte der Musik &c., (S. 116), mit Recht bemerkt, in seiner wahren Würdigung als eine Ueberwindung des Stofflichen in der Musik zu betrachten ist, die aber erst noch ihrer rechten Verwerthung und einheitlichen Zusammenwirkung erharrte.

In diese Zeit setzt man gewöhnlich die Erfindung der Monodie, des einstimmigen oder Einzelgesangs, der eigentlichen

---

meist aus dem 16. Jahrhundert von Orlando di Lasso, Leo Haßler und einigen andern deutschen Componisten. Es ist bei dieser Auswahl beachtenswerth, wie sich diese Gesangsform schon bei Leo Haßler, der ins 17. Jahrhundert hineinreicht, mehr und mehr von der streng canonischen Form zu der mehr melodiösen Form der Oberstimme erhebt. Interessant wäre es, eine Vergleichung der italienischen Madrigale mit den deutschen anzustellen. Möge es dem Herausgeber der vorliegenden Auswahl gelingen, das musikalische Publikum mit einer baldigen weiteren Auswahl auch nach dieser Richtung zu beschenken.

Melodie. Merkwürdig! Wie man vor Hubald nichts von einer Harmonie wußte, so war von da an in der künstlichen Musik die Melodie als ein selbstständiger Theil ganz in den Hintergrund getreten und vergessen, so daß man sie jetzt wie eine neue Erfindung begrüßte, gleich als wenn die Welt zuvor nie etwas dergleichen gehabt hätte, als wenn nie ein Minnegesang, nie ein Volkslied und Volksgesang, ja nie ein Bänkelsänger in der Welt existirt hätte. Man erinnerte sich nicht, daß bereits die alte griechische Musik Außerordentliches darin geleistet hatte. Nur allerdings das, was die Melodie in Verbindung mit der Harmonie zu dem macht, was sie uns ist, der wahre Ausdruck des musikalischen Gedankens, das war das Neue, was sich aus dem bisherigen Verlauf der Musik entwickelte. Denn allerdings herrschte von Hubald an bis gegen das 16. Jahrhundert nur die Polyphonie; eigentliche Melodie hatte dabei wenig oder gar keine Beachtung in der Kunstmusik gefunden. Erst im 16. Jahrhundert kam man auf eine selbstständige Melodieenbildung oder auf den einstimmigen oder homophonen Gesang. Es war im Jahre 1539, als in Florenz bei einer Vermählungsfeier — vielleicht weil gerade kein Sängerchor vorhanden war — Jemand auf den Gedanken kam, die Oberstimme eines Madrigals allein zu singen und die übrigen Stimmen von Instrumenten spielen zu lassen, und der einstimmige Gesang war gefunden! Aber immer noch war die Hauptsache die Harmonie; die Melodie immer noch Resultat der harmonischen Führung. Sie von den Fesseln der Harmonie zu befreien, war dem damals berühmten Sänger Caccini vorbehalten, c. 1600; sie kunstreich zu verwenden und zu vervollkommnen dem Vincenzio Galilei (Vater des berühmten Naturforschers), von wo an sie sofort für die Oper verwendet wurde. Durch einen andern Sänger Jacopo Peri wurde das Recitativ ausgebildet, dem das Arioso gegenüber stand. Die Harmonie trat mehr in den Dienst der Melodie als Begleiterin zurück, und siehe da, alles Material zur vollständigen Oper war fertig bis auf die Scenerie. Aber auch dafür war bereits gesorgt.

In einem solchen Opernsingspiel, welches in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Florenz aufgeführt wurde, zeigte sich in einer vom Himmel herabschwebenden Wolke Venus, das Gespann der weißen Schwäne aus ihrem Muschelwagen lenkend, in ihrem Gefolge die drei Grazien und die Jahreszeiten. Indem sich die Wolke senkte, erblickte man in dem offenen Himmelsraum Jupiter, Juno, Mars und die übrigen Götter. Von ihnen ging, wie berichtet wird, eine wundersüße Harmonie aus, welche mehr Göttern als Menschen anzugehören schien, und es verbreitete sich zugleich ein kostbarer Duft, der den ganzen Saal erfüllte. Von der andern Seite der Bühne erschien, als auf Erden wallend, Amor, in seinem Gefolge die Hoffnung, die Furcht, die Fröhlichkeit und der Schmerz. Es begann ein Tanz und zugleich erklang ein Gesang zwischen Venus und Amor, aber nicht als Duett oder arienmäßig von ihnen selbst vorgetragen, sondern von zwei Chören, achtstimmig und fünfstimmig gesungen und hinter der Scene mit Instrumenten begleitet. Wahrlich eine Scenerie, wie man sie beim ersten Auftreten der Oper nicht erwartet (Brendel, S. 67).

Nebenbei wurde der oben erwähnte freiere Concertstyl, namentlich durch Ludovico Viadana in die Kirche eingeführt, indem die bis dahin schon sehr vervollkommnete Orgel theils die einzelnen Stimmen begleitete, theils den Grundbaß dazu hergab. Dieser Grundbaß ersetzte gewissermaßen die Partitur, indem über demselben durch Ziffern die Accorde angedeutet wurden, die den Stimmen in ihren freieren Bewegungen zu Grunde lagen. Es ist das der sogenannte Generalbaß, der sich nach und nach zur umfassenden Theorie der Tonkunst und namentlich der Tonsetzkunst entwickelte.

Eines aber wird uns nach der gegebenen Schilderung begreiflich sein, nämlich daß diese neuen musikalischen Productionen der Oper nicht nur sofort im Volk den lebhaftesten Anklang und die rascheste Verbreitung in Italien und von da zunächst nach Frankreich, sondern auch weitere Ausbildung und Ausschmückung fanden, und bald auch besondere Theater dazu

erbaut wurden. Kiesewetter gibt in seiner Geschichte der europäisch-abendländischen Musik mit Berufung auf Marpurg an, daß von 1637 bis 1700, also im Zeitraum von 64 Jahren in Venedig allein in 7 Theatern von ohngefähr 40 Tonsetzern nicht weniger als 357 Opern zur Aufführung kamen

In Deutschland wollte die Oper lange nicht heimisch werden. Schütz, Hasse, Keyser im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts brachten sie zur Geltung. Ersterer wurde — was für eine gewisse Periode unserer Zeit characteristisch ist — deswegen der Vater der deutschen Musik genannt! Keyser war so fruchtbar, daß von ihm 116 Operncompositionen vorhanden sind, und Hasse, der die berühmte Sängerin Faustina heirathete, brachte den italienischen Reiz und die Sängercoloraturen von Italien, wo er unter dem Namen il caro Sassone beliebt war, nach Dresden mit. Vor der französischen Ausartung wurde sie dadurch bewahrt, daß theils schon während des verwüstenden Kriegs, theils unmittelbar nach demselben, die einen ziemlichen Zeitraum während der oben erwähnten kirchlichen Oede ruhende kirchliche Musik in ihrem ernsteren Styl durch Bach, Händel, Graun, Haydn wieder zum Leben erweckt wurde, deren Einfluß nicht ausbleiben konnte, und durch Gluck auch bezüglich der Oper sich geltend machte, wobei es merkwürdig ist, daß seine Iphigenie in Frankreich enthusiastische Aufnahme fand. Sie wurde am 17. Mai 1782 in Paris zum 175. mal aufgeführt uud schlug mit einemmale Lully aus dem Felde. Dennoch sind Händel und Gluck ganz verschiedene musikalische Naturen, und Händels Urtheil über Gluck war hart, aber bezeichnend, Gluck verstehe so viel vom Contrapunct, als sein Koch. — Etwas Wahres muß übrigens an diesem Urtheil sein, sonst hätte Gluck bei den Franzosen auch kein solches Glück gemacht!

Es war das eine eigenthümliche Zeit. Auf der einen Seite war durch den 30jährigen Krieg nicht blos das deutsche Land an seinem innern Wohlstand ruinirt, sondern auch politisch geschwächt, ohne innere Einheit und Kraft, ein lockerer

Staatenbund von über 300 Staaten und Stäätchen, ohne Ansehen und Geltung nach außen. Zu der politischen Schwäche kam noch die sociale in der von Frankreich hereinbrechenden Sittenverderbniß, worüber ein Zeitgenosse, der Geschichtsschreiber Lotichius, folgendes schreibt:*) „Was sonst den väterlichen Boden werth macht, der eigene Heerd, fruchtbare Aecker, Wiesen, Gärten, Freunde und Verwandte, und was sonst aus der Vergangenheit erfreut und die Gegenwart erheitert, alles war verschwunden und vernichtet. Religion, Tugend, Frömmigkeit, Schaam, Verdienst ward nirgends geachtet, und so gab man sich nur zu vielen Lastern und Lüsten hin, und Deutschland frevelte zuletzt am ärgsten wider Deutschland. Verschleudert war, was Jahrhunderte erbaut und geschaffen hatten!" So der Zeitgenosse; und wenn wir dabei erwägen, daß zu dem Unglauben sich auch der Aberglaube gesellte und seine Opfer forderte, z. B. in den Hexenprozessen, die selbst von der Kirche geschützt und ausgebeutet wurden, wie ferner Literatur und Wissenschaft darnieder lag, daß selbst die deutsche Sprache zum Kauderwelsch von lateinischen und französischen Brocken wurde, und ein Opitz dem Pindar und Homer gleich geschätzt werden konnte, dann haben wir das traurige Bild des Zustandes in Deutschland um diese Zeit, in der der Rococo förmlich zum Zopf geworden war. Daß sich da gleichzeitig die Musik erheben konnte, ist ein wahres Wunder; und doch ist es so, wie es nicht weniger wunderbar ist, wie sich das deutsche Volk selbst aus diesem Jammerzustand erhob und erholte und zu geistiger Thätigkeit aufraffte. Und dazu mußten gerade die traurigen kirchlichen Zustände freilich gegen ihren Willen mithelfen. Dem kirchlichen Orthodoxismus war der Pietismus entgegengetreten; aber beiden gegenüber machte sich die von England und Frankreich eindringende Freigeisterei mit dem Rechte des Gebrauchs der Vernunft geltend und gründete die sogenannte Aufklärungsperiode; und wie in England und Frankreich,

*) Dittmar's Weltgeschichte, 5. Bd., S. 301.

so regte sichs auch in Deutschland in allen Zweigen der Wissenschaften zu neuer ungewohnter Thätigkeit. Auch die Kunst blieb nicht zurück; Bildhauerkunst und Malerei blühten neu auf. Die Dichtkunst machte Versuche, sich von den alten Fesseln der Zopfpedanterie frei zu machen, uud in der Musik haben wir bereits di: Heroen Bach, Händel und Gluck genannt. So bereitete sich die Zeit vor, die mit dem bezeichnenden Ausdruck der zweiten klassischen Literatur in Deutschland, wie sie kein anderes Volk aufzuweisen hat, geziert ist, und die in der musikalischen Entwickelung ebenso in Haydn, Mozart, Beethoven ihren Triumph feiert, wie in Lessing, Herder, Göthe und Schiller ihren literarischen. Und wollen wir den eigentlichen culturhistorischen Sinn dieser Sturm- und Drangperiode mit einem Worte zusammenfassen, so ist es Emancipation; Emancipation in Wissenschaft und Religion und Kirche, in socialer und politischer Beziehung von dem angehängten Zopf und seinen vielfachen Verflechtungen in der freiesten Entwickelung aller geistigen Kraft. „Derselbe freie und hohe Sinn in der Auffassung des Lebens, dieselbe Schöpferlust, ein Ideal des harmonisch gebildeten Menschenthums zu gestalten, dasselbe formale Schönheitsgefühl in der Vermählung deutschen Tiefsinns und und südlich klarer romanischer Anmuth, das, was unsere klassichen Dichter groß gemacht, zeigt sich nun auch auf dem Gebiete der Musiik; und kühn dürfen wir sagen, daß unsere Nation hier eine weltgültige und weltgeschichtliche That vollbracht, so einzig und bedeutend, wie die griechische Plastik der Perikleischen Zeit und die italienische Malerei der Renaisance". So characterisirt Carriere diesen Zeitpunct, und die Ueberschrift lautet: Haydn, Mozart, Beethoven. Nur die politische Hebung Deutschlands wollte nicht vorwärts, trotz der thatkräftigen Versuche eines Friedrich II. und Joseph II. Es ist, als wenn das deutsche Volk erst noch ein gewaltiges Läuterungsfeuer durchzumachen hätte, ehe es zum rechten Genuß seines literarischen und künstlerischen Aufschwungs fähig wurde. Die französische Revolution war das zusammengezogene politische

Gewitter, das seine unheilvollen, und doch allein die drückende dumpfe Luft reinigenden Blitze über unser Vaterland entleeren sollte; und wie es früher in socialer und sittlicher Abhängigkeit von Frankreich gefangen war, so sollte es auch in ebenso schmachvolle Abhängigkeit in politischer Beziehung kommen. Die französische Gewaltherrschaft knechtete nicht blos das deutsche Volk, sondern leider auch die deutsche Gesinnung, und die französische Musik ward Herrin der Kunst, und Rossini, Italiener und Franzose in einer Person, der musikalische König des Tags, mit Bellini und einigen andern Namen gleichen Klangs. Die deutsche Musik dagegen war weggewischt, wie man mit einem Schwamm über die Schultafel fährt; kaum daß man sich noch erinnerte, daß eine gewesen. Es war das die Zeit, von der Kiesewetter in seiner Geschichte der heutigen Musik sagt: „Ob nicht schon jetzt die leidigen Vorzeichen ihres Verfalls, vielleicht ihres nahen Verfalls wahrzunehmen seien" ꝛc.

Wie sich endlich unser deutsches Volk erhob und aus den Fesseln der politischen Knechtschaft herauskämpfte, das näher zu beschauen, hat für uns keinen Zweck; aber daß der Jubel des Siegs nicht an der Musik vorübergehen konnte, werden wir natürlich finden. Die deutschen Freiheitslieder erklingen ja heute noch unter uns im frischen Ton. Spohr hat 1814 ein Oratorium, „das befreite Deutschland", componirt, und C. M. Weber, der in den Freiheitskriegen mitgekämpft, hat außer seinen deutschen Vaterlandsgesängen auch die deutsche Oper wieder hergestellt, durch seinen Freischütz und Euryanthe. Die politische Freiheit war errungen. Aber an die Stelle der politischen Knechtschaft trat leider sofort wieder eine sociale Geistesknechtung ein, durch die deutschen Machthaber selber und ihre Fürstencongresse. Gerne wende ich meinen Blick weg über dieses schwarze Blatt in der Geschichte des deutschen Volks, worauf auch die Restitution der geistlichen Gewalt des Mittelalters durch die wieder eingeführten Jesuiten gezeichnet ist. Denn wie die freie Geistesregung hinter den Mauern der

Gefängnisse schmachtete, so verstummte auch das deutsche Lied wieder, bis mit den dreißiger Jahren der Geist der Freiheit abermals erwachte, in den vierziger Jahren sich eine freie Gasse machte und nicht ruhte, als bis Deutschland wieder als Deutschland sich fühlte und im letztvergangenen Kampfe sich das deutsche Kaserreich errang.

Auch die deutsche Tonkunst war eine Zeit lang schlafen gegangen. Aber wie das Volk neu erwachte und sich auf seine schönere, reiche Geschichte der Vorzeit besann, da rieb sich auch die edle Musika den Schlaf aus den Augen und gedachte des großen Reichthums ihrer Schöpfungen der Vorzeit bis zum Zeitalter der Reformation zurück. Drei Juristen waren es, die zunächst Hand anlegten, Thibaut in Heidelberg, Winterfeld in Berlin, von Tucher in Nürnberg. Der ganze lang vergrabene Schatz wurde gehoben und zum Eigenthum des Volks gemacht. Mozarts Opern wurden wieder lebendig, Haydns Oratorien traten hervor, und vor Allem Beethovens großartige Schöpfungen machten sich wieder Bahn, selbst Bach und Händel stiegen aus dem Grab der Vergessenheit mit verjüngtem Antlitz hervor und wurden wieder verstanden. Aus dem Studium all dieser Heroen der Musik entfaltete sich von ihrem Geist genährt eine neue Aera, und wie sich das ganze Culturleben der Völker in den neusten Erfindungen der Dampfmaschinen, der Eisenbahnen, des Telegraphen, der Fabriken und chemischen Laboratorien erweiterte und neu gestaltete, so ging auch die neue musikalische Aera in rascher Entwickelung ihren Lauf durch die Welt. Schubert, Schumann, Mendelssohn und Löwe sind dabei neben den wiedererstandenen genannten älteren Heroen in erster Reihe zu nennen, denen insonderheit das Verdienst gebührt, den lyrischen Schöpfungen der Dichtkunst einen künstlerischen textentsprechenden Ausdruck im Ton gegeben zu haben. Wer aber insbesondere dazu berufen war, diese neue Aera der Tonkunst in ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen, und so zu sagen alle Fäden der musikalischen Entwickelung in sich zu vereinigen, um endlich eine Musik

für die Zukunft zu begründen, ist Richard Wagner, dem sofort Liszt zur Seite trat.

Mit diesen beiden Namen, m. H., stehen wir mitten in der Gegenwart; und bekanntlich ist es eine schwierige Sache, über die Gegenwart Geschichte zu schreiben. Und ob ich insonderheit es wagen darf, über diese neuste Musik ein Urtheil zu fällen, ist mir um so zweifelhafter, als ich verhältnißmäßig nur wenig von den Werken beider Meister gehört habe. Ich nehme aber ein Wort von Socrates — si licet magnis componere parva — für mich in Anspruch, der, als er den Phylosophen Heraclit las, sagte: Ich verstehe nicht Alles, aber was ich verstehe, ist vortrefflich, und so glaube ich, daß auch das, was ich nicht verstehe, gleich vortrefflich sein werde.*)

Vorerst erlauben Sie mir, über die Verschiedenheit beider musikalischen Personen ein Wort vorauszuschicken. Wagner ist Protestant, Liszt ist Katholik. Man könnte fragen: Was hat das mit der Musik zu schaffen? und man könnte zu dieser Frage um so mehr sich berechtigt fühlen, als vor einiger Zeit in einem Aufsatz der allgemeinen Zeitung fast mit Indignation der Gedanke zurückgewiesen worden, daß man diesen confessionellen Unterschied auch in der Musik finden wolle. Und doch haben wir ihn bereits in der Geschichte der Musik gefunden und finden ihn auch bei Wagner und Liszt. Wagner begann seine künstlerische Laufbahn, soviel ich weiß, mit einer musikalischen Darstellung des Abendmahls (Liebesmahl der Apostel). Liszt's erste Composition war ein Ave Maria und zwei Messen; und wenn wir den bekannten Kaisermarsch von Wagner, womit er das deutsche Kaiserreich begrüßte und musikalisch inaugurirte, vor uns nehmen, der den evangelischen Hymnus „Ein feste Burg ist unser Gott“ von Dr. Luther zum Grundgedanken hat, und vergleichen ihn mit dem Pilgermarsch von

*) Theoretisch war ich mit Wagner längst einverstanden, ehe mir noch eine Note von ihm zu Gesicht und zu Gehör kam. Seine Gegner waren es, von denen ich seine musikalische Richtung und Tendenz kennen lernte.

Liszt, dem ein altes Wallfahrtslied zu Grunde liegt, so prägt sich darin die ganze persönliche Eigenthümlichkeit beider Männer aus: deutsch und römisch. Aber über diesen Unterschied reichen sich beide Männer der Tonkunst die Hand, in der bisher unerreichten Grandiosität der musikalischen Conception und Ausführung, in der sie in Verbindung mit der ganzen Fülle der entwickelten Instrumentalmusik und mit dem ganzen Reichthum der recitativen, harmonischen und melodiösen Formentwickelung kühn und siegreich über die beengenden und willkürlichen Kunstregeln der bisherigen Doctrin hinweggehen. Und wie dieses Dioscurenpaar am Eingang der Musik der Zukunft über ihrer characteristischen Eigenthümlichkeit hinweg sich die Hand reichen, so möchte ich darin das Bild des dem jüngsten Culturkampf zu Grunde liegenden letzten Motivs: deutsch oder römisch sehen, mit der Hoffnung des Ausgleichs des unseligen Zwiespalts.

Wagner hatte, um nun bei diesem stehen zu bleiben, bekanntlich viele Kämpfe durchzumachen, Kämpfe von innen und Kämpfe von außen, bis er zur Anerkennung gelangte. Heute kann man sagen, daß die sogenannte Zukunftsmusik bereits zur Musik der Gegenwart geworden. Die Meisterwerke der vorausgehenden Epochen der Musik sollen darum weder ihren Werth verlieren, noch der Gegenwart entzogen sein.

Fragen wir nun aber: Was will denn eigentlich Wagner, was ist denn seine Tendenz? so können wir darüber nicht im Unklaren sein. Er hat sich selbst darüber klare Rechenschaft gegeben und offen ausgesprochen in seinen reichhaltigen Schriften.

Vier Puncte sind es, die dabei vornehmlich ins Auge zu fassen sind.

Das Erste ist der Zustand der Musik seit Mozart und Beethoven bis in die Neuzeit herein. Man kann sagen, daß seit jener Zeit so gut wie nichts geschehen ist, was eine Fortentwickelung genannt werden könnte. In C. M. v. Weber war ein leiser Ansatz, wenigstens in der deutschen Oper erklungen. Aber die französische und italienische Musik war bald wieder vorherrschend geworden, und die Oper kam mit ihr

mehr und mehr in Verfall. Die Wiedererweckung der Schätze und Werke der älteren Tonkunst war eine folgenreiche That des erwachten nationalen Geistes; aber es war doch zunächst nur ein Zehren vom Alten, wobei es nicht bleiben konnte, weil es doch der ganzen Neugestaltung der Culturverhältnisse und der neuaufgehenden Geistesbewegung und Weltanschauung nicht adäquat war. Es war so zu sagen zu einer Culturnothwendigkeit geworden, daß ein Neues erstehe. Wagner verstand diese Forderung der Zeit, und fühlte den Beruf in sich, das Neue zu schaffen. Da, wo der Schaden und die Schwäche des musikalischen Lebens am offenbarsten zu Tage trat, da setzte er ein; aber nicht mit blosen Verbesserungen im Einzelnen, sondern mit einem das Ganze erfassenden Blick und Gedanken.

Die Instrumentalmusik war durch Mozart und Beethoven zu einer Höhe der Vollendung gebracht, die Alles übrige hinter sich zurückgelassen hatte; aber sie hatte sich in ihrem Fortgang so selbstständig gemacht, daß sie sich von der im Wesen der Musik selbst liegenden, und von uns in dem ersten Vortrag näher bezeichneten Nothwendigkeit der sie ergänzenden Verbindung mit der Poesie ganz losgeschält. Dadurch mußte sie von selbst an innerem Gehalt und bestimmten Gedanken verlieren. In der Oper zwar war noch eine gewisse Verbindung, aber was für eine? Man denke nur an die Mozart'schen Opern. Es war, wie es Liszt in der neuen Zeitschrift für Musik energisch bezeichnet hat, „eine Mesalliance zwischen großen Tonsetzern und mittelmäßigen Poeten"; es war ein poetisch-musikalisches G e s c h ä f t ohne die Weihe der höheren Kunst.

So war es denn das Erste, was Wagner erstrebte, die Vereinigung beider Künste; er ward Poet und Tonkünstler in einer Person. Ob es ihm gelungen ist, das Ideal, das ihm vorschwebte, zu erreichen, darüber mag man streiten. Der Gedanke selber ist richtig, das Princip unbestreitbar. Und wenn man dagegen einwendet, daß die einzelnen Künste in ihrer selbstständigen Entwickelung fortbestehen müßten, so vergißt man, daß diese Selbstständigkeit durch jenes Princip

ebensowenig negirt ist, als durch die neuere Compositionsart der Lieder durch Schumann, Schubert, Mendelssohn und Andere das frühere einfache Lied. Aber Wagner will noch ein Weiteres. Er wollte, daß auch der innere Gehalt des Stoffs dem Ideal entspreche. Er wollte ein Kunstwerk schaffen, das im vollen Sinn des Worts ein nationales wäre; national nicht in dem Sinn, daß alles Fremde ausgeschlossen wäre, sondern in dem Sinn, daß sich der nationale Character der Universalität, der dem Deutschen eignet, darin ausprägt, indem er die ganze Entwickelung der Kunst in sich vereinigt und alle Errungenschaften in ihrer Wahrheit erfaßt und zur Neugestaltung verwerthet. Aber doch sollte auch das speciell nationale, das deutsche Element sein Recht erhalten, daß mit der deutschen Tiefe des Geists in der Musik auch das neuerwachte Nationalbewußtsein in der Wahl des Stoffes seinen Ausdruck erhielt, wie es z. B. in Tannhäuser, Lohengrin, Meistersängern und zuletzt im Ring des Nibelungen geschehen ist.

Endlich tritt noch ein trittes Moment hinzu, daß nämlich der Stoff auch eine entsprechende kunstgerechte Einkleidung in der äußern Darstellung erhalte. Daher die oft getadelte reiche und wie man sagt luxuriöse Ausstattung und fast ans Unglaubliche grenzende Scenerie. Etwas Neues ist das nun eben nicht; wir finden es auch in andern Opern, und selbst wenn wir uns an das erste Singspiel in Florenz erinnern, so sehen wir es der Oper gleich bei ihrer Geburt eingebunden. — So hat Wagner das musikalische Drama in den Mittelpunct seiner Aufgabe gestellt, um in demselben das einheitliche Ganze seiner Idee in der Verschmelzung der verwandten Künste zur Darstellung zu bringen.

Ich glaube, daß mit dieser Tendenz auch dem Character und der mit Bewußtsein erfaßten Aufgabe unserer Zeit überhaupt, und unseres deutschen Volks im neuen deutschen Reich in politischer wie in socialer, in wissenschaftlicher wie künstlerischer Beziehung insbesondere entsprochen, und damit auch ihre culturhistorische Berechtigung ihr zugesprochen ist. Ich sagte Character und

Aufgabe. Denn sowie das deutsche Reich noch keineswegs seine Aufgabe in politischer wie socialer, in staatlicher wie kirchlicher Beziehung erfüllt hat, wohl aber in Erstrebung des bewußt vorgesteckten Ziels begriffen ist, so ist es auch mit der künstlerischen und wissenschaftlichen, und insbesondere mit der musikalischen oder tonkünstlerischen Aufgabe der Fall. Sie ist in der Wagner'schen Tendenz mit Bewußtsein erfaßt und ausgesprochen, aber immerhin erst in der Erreichung des Ziels begriffen. Zu erwarten, daß diese Aufgabe und diese Tendenz sofort vom deutschen Volk als solchem und in seiner Gesammtheit auch begriffen und ergriffen werde, und daß dasselbe gewissermaßen selbstthätig mit eingreife, würde einer großen Täuschung unterliegen. Hiezu fehlen noch alle Voraussetzungen; und bis es nur zum Bewußtsein dieser Voraussetzungen, bis es zum bewußten Abwerfen der traditionell gewordenen Anschauungen und Gewohnheiten kommt, welche der Aufgabe als Hinderniß gleich schweren Bleigewichten an der Ferse sich anhängen, wird noch eine ziemliche Zeit ins Land gehen müssen.

Hiezu aber den Anstoß zu geben, dem bezeichneten Bewußtsein Bahn zu machen und das Ziel lebendig vor die Augen zu führen, dazu soll und wird das beabsichtigte Bühnenfestspiel des Nibelungenrings gewiß einen unberechenbaren Erfolg erringen, wenn auch zunächst nur bei dem Theil des Volkes, der durch den für das Verständniß nothwendigen Grad von allgemeiner Bildung und Intelligenz sowohl als insonderheit durch künstlerische und insbesondere tonkünstlerische Bildung oder Beruf dazu als befähigt und berufen erachtet werden muß, und von dem aus sich die Wellen in immer weiteren Kreisen verbreiten werden.

In dieser Gesammtanschauung der Tendenz dieses unseres Meisters werden auch so ziemlich die verschiedenen Ausstellungen und Tadel ihre natürliche Lösung finden. Die Großartigkeit seiner musikalischen Conceptionen, seine ungewöhnliche Meisterschaft in der Instrumentalmusik, seine geniale Durchführung der musikalischen, dem Text entsprechenden Gedanken stehen ohnehin unangefochten fest.

Indeß bleibt immer noch ein und das Andere, was der Tadelsucht eine Handhabe bietet. Jean Paul vergleicht einmal das Auftreten eines Genies mit der aufgehenden Sonne, deren Anblick augenblickliches Nießen erzeuge. Man findet z. B. einen Mangel darin, daß seine Werke so wenig Melodieen haben. Das ist wohl der ungerechteste Vorwurf. Man ist aber eben gewohnt, nur das als Melodie anzusehen, was sich leicht ins Gehör einschmeichelt und sofort aus dem Gedächtniß nachgesungen werden kann. Das durch kunstvolle Durcharbeitung mehr verdeckte melodische Moment findet man eben nicht, weil es nicht wie Fettaugen auf der Oberfläche schwimmt. Man tadelt eben deshalb, daß, wenn ja einmal so eine Melodie hervortritt, ihnen das abgeht, was sie recht genießen läßt, der schon von Scarlatti aufgestellte Doppelsatz mit obligatem Da Capo. Carriere sagt darüber: „Wagner verschmäht diese Melodieenbildungen, die uns in der Musik so wohlthun, weil wir die Bewegungen der Töne mit der Erinnerung und Erkenntniß ihres Ziels nochmals hören wollen. Wagner verschmäht dies rein und echt Musikalische, weil die Dichtkunst es nicht besitzt". — Wenn irgend etwas Wahres an diesem Tadel wäre, so wäre es dieß, daß Wagner bei seiner Verschmelzung der Musik mit der Poesie mehr die epische und vielleicht zu wenig die lyrische Seite ins Auge gefaßt habe. Aber eine gewisse Rechtfertigung liegt eben in dem Wesen des Drama, in dem ununterbrochenen Fortgang der Action, was für die Musik von selbst die dramatisch-plastische Form fordert. Und nebenbei gesagt, wer den Wiederholungsgenuß wünscht, dem ist ja außer dem Drama reicher Stoff geboten.

Man tadelt seine weitausgedehnten Recitative; allein man übersieht, daß die Recitative etwas anderes sind, als bisher, daß sich in ihnen der musikalische Gedanke in der Instrumentalmusik fortentwickelt, so daß, wie bisher die Instrumentalmusik auf die Schlagworte des Sängers warten mußte, um rechtzeitig mit einigen Accorden einzufallen, so jetzt der Sänger die selbstständig fortgehende Musik verfolgen

muß, um mit derselben im rechten Augenblick sich zu vereinigen.

Man tadelt ferner Wagners Kühnheit, mit der er die gewöhnlichen bisherigen theoretischen Satzregeln, namentlich durch seine chromatischen Melodieen- und Harmonieengänge, über den Haufen wirft. Naumann rechnet es wenigstens unter die eigenthümlichen Manieren Wagners, gleichsam als unwesentliche Zuthat. Eigenthümlich ist es ihm allerdings, und zwar so, daß es ihm wohl nicht leicht Jemand nachmachen wird; aber es ist originelle Eigenthümlichkeit, selbstbewußtes Wollen, und ich erkenne darin geradezu einen wesentlichen Fortschritt. Es ist bekannt, wie viel Characteristisches schon die Griechen dem chromatischen Klanggeschlecht beilegten. In der späteren Entwickelung der polyphonischen Musik ist dieses Moment so gut wie brach gelegen. Vor Wagner hat Meyerbeer hie und da Gebrauch davon gemacht. Wagner hat es in sein volles Recht eingesetzt, und hat dadurch die Musik um ein wesentliches Mittel des effectvollen Ausdrucks bereichert. Schon in einem seiner ersten Werke, im fliegenden Holländer, hat sich das auf das Durchschlagendste und Durchgreifendste manifestirt, nnd wer erinnert sich dabei nicht an das charactervolle Lied an den Abendstern, an den Pilgerchor, an das herrliche Wiegenlied?

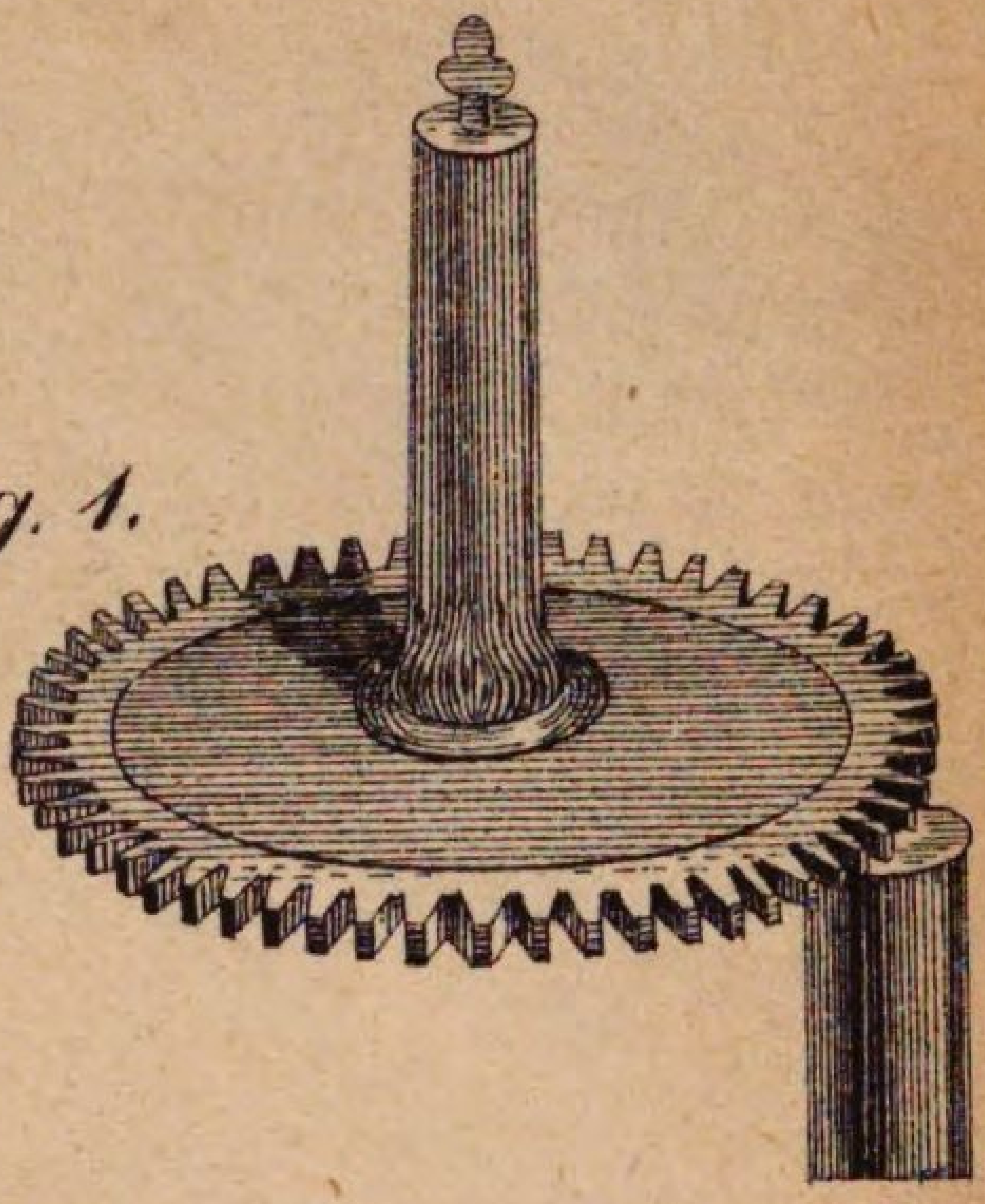
Man tadelt ferner sein souveränes Auftreten und schonungsloses Geißeln seiner Gegner. Allein, wer etwas Neues zu schaffen Muth und Kraft und Beruf fühlt, der hat wohl das Recht, mit dem, was ihm im Wege steht, aufzuräumen und dem gewohnten Alten, soweit es wurmstichig ist, den Krieg anzukündigen. Und was seine Geißel betrifft, so ist zu bedenken, mit wem er es zu thun hatte; und wenn ihm auch z. B. bei seiner Schrift „das Judenthum in der Musik“ die weltläufige Klugheit die Hand nicht geführt hat, so wird man doch nicht sagen können, daß, was er gesagt hat, der Wahrheit ermangle. Es erging ihm dabei, wie es Luthern seiner Zeit erging, dem man es nicht verzeihen wollte, daß er mit seiner Reformation den Mönchen an die Bäuche gegriffen.

Und endlich, damit wir ja recht unparteiisch sind, tadelt man auch seine große Heftigkeit. Die will ich nun zwar nicht rechtfertigen; aber ich will zur Entschuldigung eine kleine Anecdote aus dem Leben des großen Händel erzählen. Es war in den 1720iger Jahren, als Händel in London der italienischen Oper vorstand; da wollte einmal die Primadonna Franzeska Cuzzosti eine für sie eigens componirte Arie in der Probe nicht singen. Händel wurde dadurch so in Zorn gegebracht, daß er die Primadonna ergriff, sie in die Höhe hob nnd mit den Worten zum offenen Fenster hinaushielt: „daß Sie ein leibhaftiger Teufel sind, weiß ich; aber Sie sollen wissen, daß ich Beelzebub bin, der Teufel Oberster". Schreiend in Todesangst versprach sie alles und war von da an seine gefügigste Sängerin.

Und nun zum Schluß, m. H., erlauben Sie mir noch einige dicta probantia, wie die Gelehrten sagen, beizufügen, die der Wagner'schen Musik zur besten Empfehlung dienen. Das Erste ist ein Ausspruch des englischen Weltblatts, der Times, welche im Jahre 1864 über die Thronbesteigung unseres Königs Ludwig II. (ich citire aus dem Gedächtniß) sagte: Der König von Bayern ist noch jung. Aber von einem König, der die Musik Wagners schützt und liebt, kann das Volk nur das Beste hoffen. Das Zweite ist ein Ausspruch, den der König selbst einmal gethan haben soll gegen einen Gegner Wagners: Nun, wenn Sie auch die Wagner'sche Musik nicht wollen, so helfen Sie mir wenigstens die französische und italienische Musik vom Halse schaffen. Das dritte dictum endlich ist der Ruf desselben Königs an Wagner: „Komm hierher; vollende dein Werk, Ich will es!"

Nun, m. H., das Werk ist jetzt vollendet; und unsere Stadt Bayreuth ist es, in welcher die Vollendung desselben in dem diesjährigen Bühnenfestspiel zur Darstellung kommen soll. Und so bin ich zum Schluß wieder beim Anfang meiner Vorträge angekommen und schließe mit dem Wunsche, daß diese Darstellung auch glücklich durchgeführt werden, und das königliche Wort sich des vollsten Erfolgs erfreuen möge.

Fig. 1.



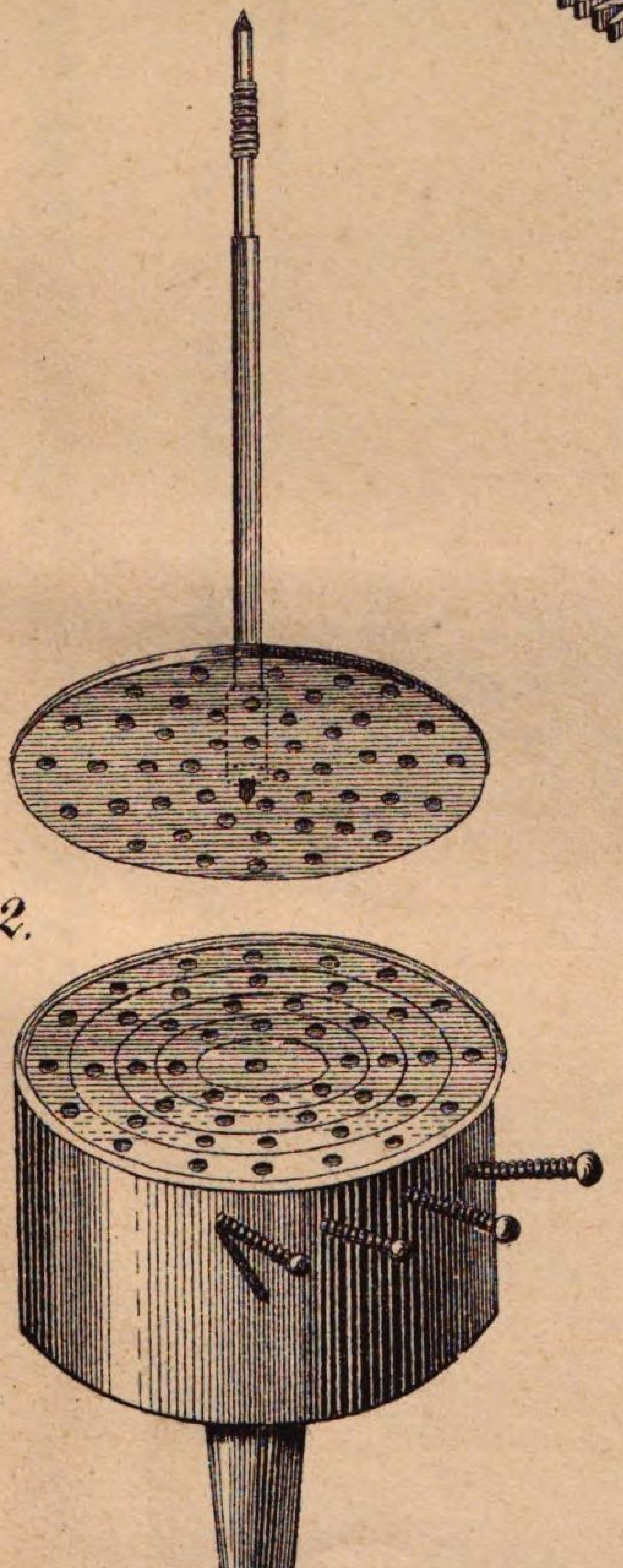


Fig. 2.

Fig. 3. Beilage zum 2. Vortrag pag. 28.

Tonfolgen oder Tonarten.





Klanggeschlechte.

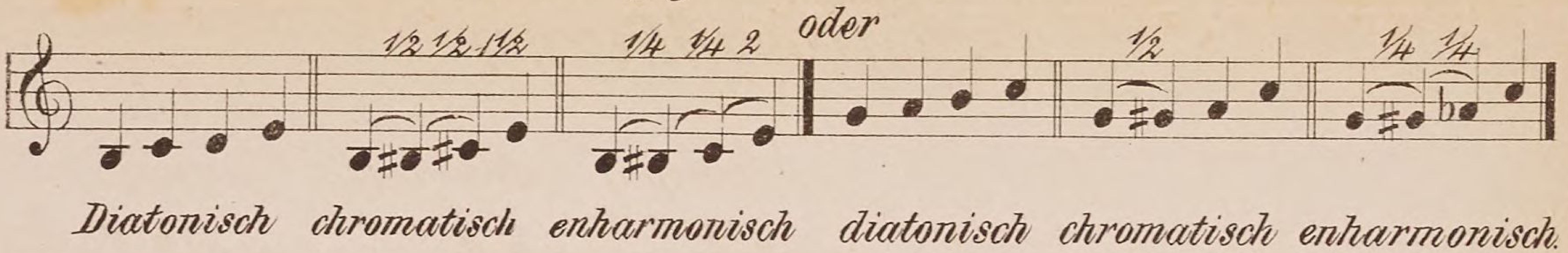
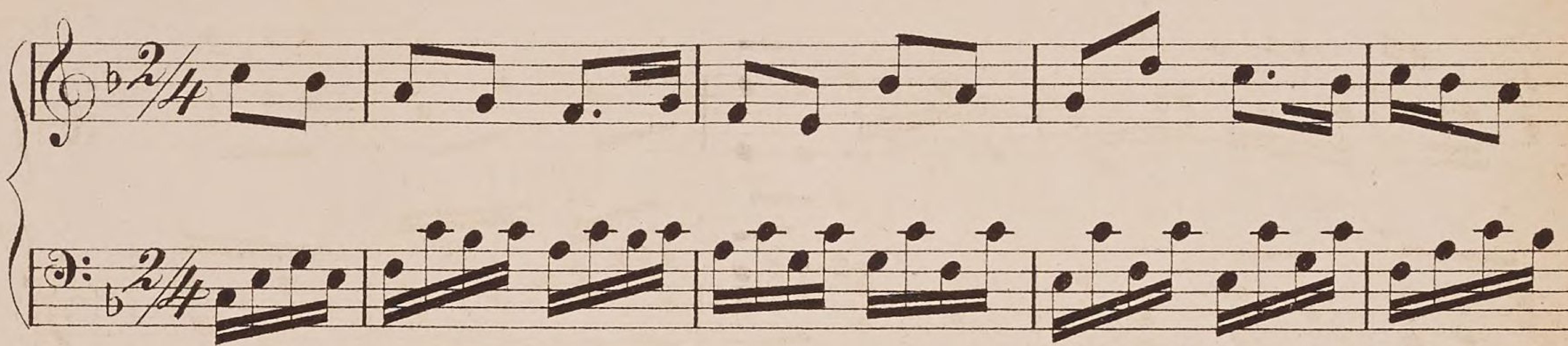


Fig. 4. Beilage zum 2. Vortrag pag. 34.

Arie Zerlinens aus Don Juan.



Veränderte Harmonie.



In bewegter Form.



Fig. 5. **Beilage zum 3. Vortrag pag. 44.**

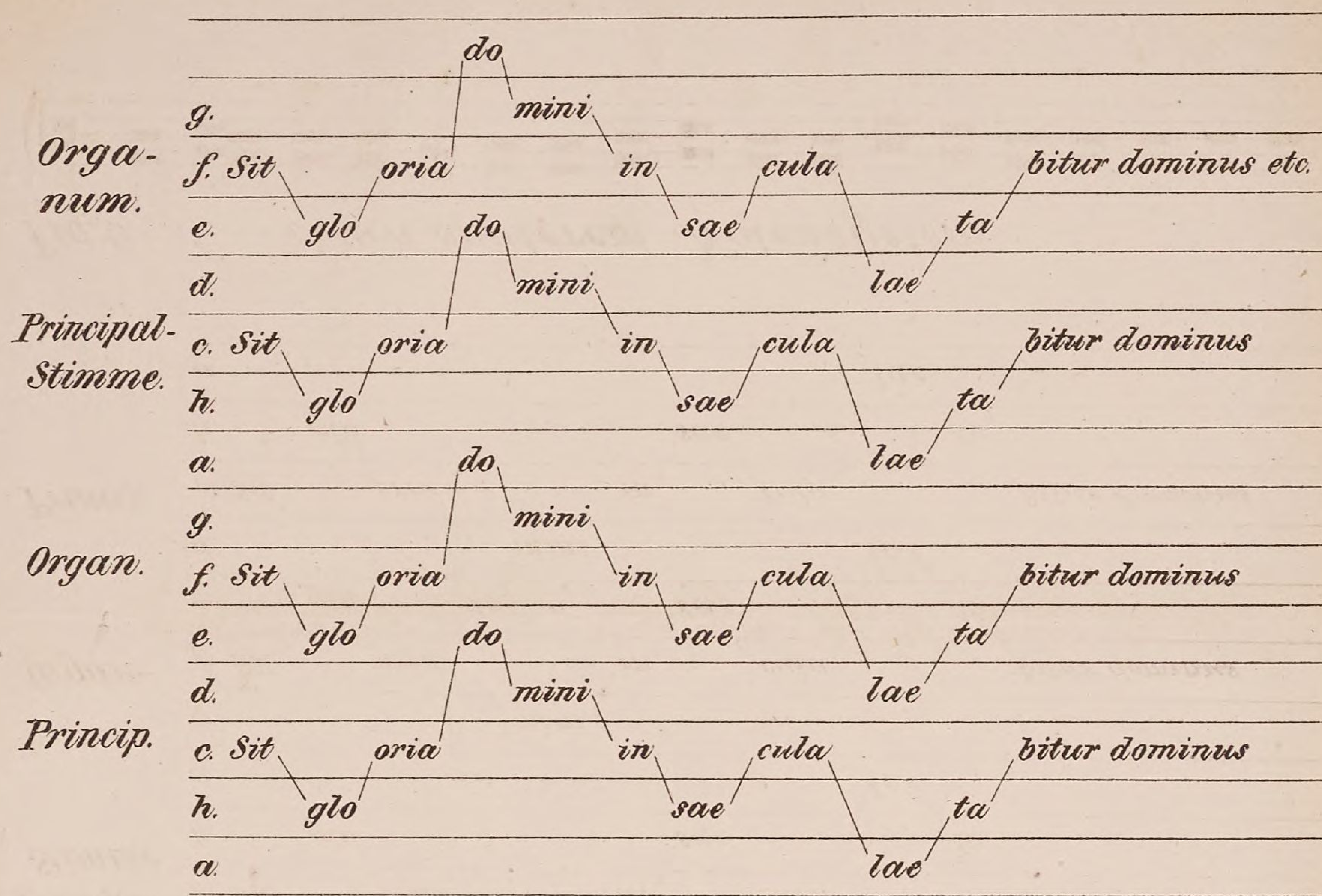
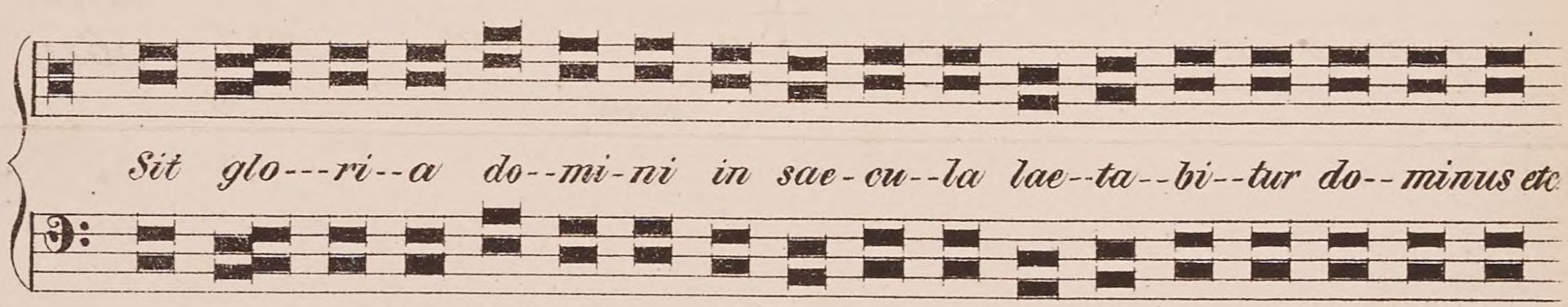


Fig. 6. **Nach späterem Notensystem.**



Nach unserem System.

